O. CENACCHI

(COMPARE TURIDDU)

VECCHI MOTIVI DI CRITICA

NOTE E RICERCHE

IL TEATRO DI A. DE MUSSET
EMILIO ZOLA - VITTOR HUGO - ENRICO IBSEN
CRISI LIBRARIA - GIORNALISTI FRANCESI
GLI UOMINI CHE DIVERTONO: DUMAS - D'ENNERY - DE KOCK
DUMAS FIGLIO - IL TEATRO DI E. BECQUE
LEONE FORTIS - PAOLO FERRARI
A. DAUDET COMMEDIOGRAFO - LETTERATI BOLOGNESI

BOLOGNA
DITTA NICOLA ZANICHELLI

MCMV.

DELLO STESSO AUTORE

Teatro e Romanzo — Note e ricerche (« Il Matrimonio di Figaro » — O. Feuillet — Eleonora Duse — A. Daudet — Beranger — P. Giacometti — Romanzi e il teatro dei De Goncourt — Per una compagnia comica — V. Cherbuliez — Letteratura di scarto — Lorenzo Stecchetti) — *Biblioteca elzeviriana — Bologna, Zanichelli.*

In preparazione:

Teatro contemporaneo — 1 Vol.

.... Divo Petronio nostro!... — (Cronache cittadine) 1 Volume.

Sommario I. — Bologna vecchia e Bologna nuova — L'odissea edilizia.

II — Il Giornalismo umoristico: *Lo Staffile — Il Matto — Il Gazzettino — L'Ehi! ch' al scusa! — L'È permesso!*

III — Escursioni letterarie e artistiche — Dai sonetti di monsignor Golfieri a quelli di Lorenzo Stecchetti — Il negozio Zanichelli — *L'academia de la Lira.*

IV — Bologna di notte — I caffè degli artisti — Il caffè dell'Arena — Il caffè del Corso — Gli ultimi nottambuli — *I cavalieri della notte.*

V — Musa in vernacolo — Scena dialettale — Il teatro Contavalli — Alfredo Testoni.

O. CENACCHI
(COMPARE TURIDDU)

VECCHI MOTIVI DI CRITICA

NOTE E RICERCHE

IL TEATRO DI A. DE MUSSET
EMILIO ZOLA - VITTOR HUGO - ENRICO IBSEN
CRISI LIBRARIA - GIORNALISTI FRANCESI
GLI UOMINI CHE DIVERTONO: DUMAS - D'ENNERY - DE KOCK
DUMAS FIGLIO - IL TEATRO DI E. BECQUE
LEONE FORTIS - PAOLO FERRARI
A. DAUDET COMMEDIOGRAFO - LETTERATI BOLOGNESI

BOLOGNA
DITTA NICOLA ZANICHELLI
MCMV.

INDICE

Vecchia arte e vecchi artisti.

VECCHI MOTIVI DI CRITICA

Ad Alfredo De Sanctis.

Vecchi motivi veramente, caro De Sanctis! Non c'è forse più uno solo degli argomenti e degli autori di cui qui si discorre che ancor sembri degno, alla stampa letteraria moderna, di discussione. Chi ricorda ancora le Conversazioni *del* Dottor Veritas, *che pure furono il vangelo estetico e critico di tutta una generazione, e le polemiche dei giornali e le battaglie di platea ad ogni nuova commedia di Paolo Ferrari? Chi discorre più di naturalismo? non era desso morto, con poco onore e meno rimpianti anche prima che Emilio Zola, il suo profeta, morisse? Chi si diverte più a leggere i romanzi di Dumas padre, o per dir meglio: chi ha ancora abbastanza coraggio di dire che si diverte leggendoli?*

Peggio ancora: non c'è forse nessun autore del giorno il quale senta di derivare in qualche modo dall'arte di qualcuno degli autori la cui opera è qui esaminata. Forse potrebbe farsi un'eccezione per l'opera e per la personalità artistica di Enrico Becque: esse sole sono ancora vive attraverso la produzione drammatica dei più applauditi scrittori francesi; ma ad Alessandro Dumas figlio intanto, da cui il teatro di Becque discende, non c'è alcuno che senta di dovere più nulla.

Eppure questo libro è fatto tutto di vecchi ricordi e si occupa solo di vecchi autori; dagli scrittori di cui ho già fatto cenno a qualche celebre giornalista come il Wolf e il Karr, che il moderno reporter *col suo stile di dubbia eleganza, ma colla rapidità dell'informazione ha già fatto dimenticare; da un modesto romanziere, come Paolo de Kock, ad Alfonso Daudet, esso pure dimenticato; da un vero e glorioso trionfatore, Vittor Hugo, ad un vinto, Armando de Pontmartin; dal conte Carlo Rusconi al senatore Zanolini, dei cui libri la generazione attuale, forse ignora persino l'esistenza.*

In conclusione, e salvo per quanto riguarda il solo Ibsen, la cui produzione però sembra già esaurita — un vero libro dei morti... E così avrei dovuto infatti intitolare il libro, se questo titolo non fosse già stato da altri adoperato.

Mi è parso nondimeno che questo vecchio materiale di impressioni critiche potesse conservare anche adesso qualche interesse; si tratta, in parecchi casi, di autori e di questioni artistiche che ebbero il loro quarto d'ora di attualità ed appassionarono il pubblico, non oltre dieci o quindici anni or sono. Un largo spazio di tempo, invero, data la corsa precipitosa della vita moderna; ma di quando in quando non è forse male il risalire un poco al passato e fermarsi ad osservarne qualcuna delle manifestazioni e delle figure più tipiche e geniali....

Ad ogni modo è sotto il patrocinio tuo, caro De Sanctis, che ho voluto mettere il mio libro: principalmente per dirti pubblicamente della nostra antica e salda amicizia; e un po' anche per via del contrasto fra quanto esso rappresenta di oramai disusato come tono,

predilezioni e concetti d'arte e quanto invece di genialmente nuovo e moderno rappresenta l'arte tua.... Chi sa che ciò non gli dia un po' di fortuna e che la bandiera non riesca a coprire le inevitabili avarie della merce!....

Cordialmente

O. C.

Bologna, febbraio 1905.

A PROPOSITO

DEI DRAMMI DI LEONE FORTIS (1)

ERAMENTE « a proposito » è più che altro un pretesto per parlare del periodo di produzione teatrale in cui Leone Fortis andò svolgendo le sue qualità artistiche, poichè non è proprio il caso di parlare del teatro dello scrittore padovano in quanto rappresenti qualche cosa in sè. Dalla *Duchessa di Praslin* che è del 1847 all' *Industria e Speculazione* scritta nel 1853, è il periodo più strano e curioso del teatro italiano, e Leone Fortis viene come a confondersi, a perdersi nel complesso della produ-

(1) *Drammi con prefazioni dell' autore* — Milano 1888, 2 Vol.

zione dell'epoca. Del resto l' autore del *Cuore ed Arte* non si dissimula egli stesso di dovere apparire alla generazione nostra come la parte di un tutto che solo ha diritto ad essere giudicato. E che questa parte egli senta molto importante — e sarebbe pure cosa giustificabile in un autore che ha gustato parecchie volte alle acclamazioni entusiastiche della folla — certo non sembra.

Nè vi è in questo giudizio che egli fa dell' opere propria alcuna esagerazione che induca nel lettore il sospetto che il Fortis ne abbia intimamente uno più benevolo. Tutto ciò è vero e sentito. Spesse volte la individualità dell' artista si sente così completamente assorbita, nel periodo delle memorie letterarie e politiche che egli sta evocando nelle sue prefazioni, che all' « io » personale dello scrittore sembra si possa sostituire il « noi » di tutta la generazione che quel periodo venne formando coi magnanimi ardimenti delle cospirazioni, colle lotte sui campi di battaglia, e con quelle dell' arte.

Ma — riconducendo l'argomento al suo lato puramente artistico – esce però qualche cosa

di molto signifieante dalla lettura delle prefazioni del Fortis e dal ricordo dei suoi drammi; esce, certo meglio che dalle intenzioni dello scrittore, da una naturale riflessione del lettore, il dubbio se — pur date le condizioni in cui quella produzione teatrale potè formarsi — essa sia nella sua totalità di molto inferiore a quella della generazione nostra la quale, fuori del grande tormento della schiavitù della patria che attorno al 1848 sacrificava la pura e serena manifestazione artistica alle rivendicazioni politiche, ha potuto lavorare con tanta libertà, circondata da così incoraggiante concorso, da così calda, lusingatrice fede di pubblico.

Sul periodo politico del 1848 molto si è scritto; molto anche sugli scrittori di quell'epoca, ma specialmente su quanto è svolgimento della loro personalità di pensatori e di artisti che abbraccia più largo periodo, comincia prima del quarantotto, e si spinge anche oltre, sino agli anni nostri. Ma uno studio che riconduca a sè, e solo attorno a quel periodo,

tutta la varia attività degli uomini di lettere ed esamini perchè in esso la produzione fu quella precisamente, e se o perchè non poteva essere diversa; uno studio tale, che io sappia almeno, non è ancora stato fatto.

E forse fanno scarsità i materiali: ad accrescere i quali certo sarebbero preziose le memorie che quanti di quel movimento intellettuale furono parte o di quel tempo anche solo spettatori, volessero scrivere.

E le prefazioni di Leone Fortis ricevono appunto un valore singolare da questo contributo di tratti che danno alla fisionomia del momento storico ed artistico.

Certo le avremmo volute più ampie e non in alcune parti formate coi ricordi che il Fortis aveva già pubblicato nelle *Conversazioni*; il Fortis giornalista, autore, amico di letterati e di attori, il Fortis soldato e cospiratore, non può non saperne molto di più di quanto si è limitato a dirci; e difatti promette un libro di sue memorie [1]. E saranno le benvenute, come

[1] Leone Fortis è morto senza pubblicare il libro di *Memorie* promesse, nè credo ne abbia lasciato il materiale per modo che altri possa pub-

sarebbero desiderate le memorie dei tre o quattro attori drammatici che si sono trovati a raccogliere l'eredità del vecchissimo repertorio della tradizione goldoniana, continuata alla meglio da Alberto Nota e dal conte Giraud, per poi assistere ai primi tentativi del dramma romantico, e alle sue deviazioni nel dramma patriottico.

Poichè veramente la parte interessante e che senza queste memorie personali è impossibile forse il ricostruire, è quella che si riferisce al teatro.

Ogni altra forma letteraria può essere studiata anche a distanza e colla semplice lettura. L'opera teatrale che più immediatamente e brutalmente ha il suo contatto col pubblico e che ha bisogno del concorso degli attori, non può invece essere studiata esattamente che es-

blicarlo. Viceversa poi sono uscite altre *Memorie* di artisti o *Ricordi* e *Storie* del Teatro.... E non ci hanno invero rivelato nulla d'interessante....

sendo note le condizioni di quello e di questi. Dallo studio singolare dei tre elementi che formano l'opera teatrale, e cioè la sua concezione, la sua esecuzione e il suo effetto, è forse facile il poter riuscire ad avere la fisonomia intera della manifestazione artistica ed a darsi ragione e coscienza di quanta parte vi avessero la tradizione letteraria, la misura degli ingegni, le preoccupazioni politiche, le correnti di importazione straniera, l'agitarsi delle innovazioni e la resistenza delle abitudini che inducono e variano la misura e la direzione del movimento.

La tragedia rimasta come irrigidita e stecchita nel verso aspro e di acciaio di Vittorio Alfieri, non acquista maggiore calore nel numero più vario di quello di Foscolo o di Monti; è un soffio di passione amorosa che vi porta l'anima mite e dolce di Silvio Pellico, ma il momento è breve e fugace; pel consumo quotidiano della scena essa cade nelle mani di Giuseppe Campagna e d'altri anche più mediocri. Alessandro Manzoni ne ha iniziato la riforma, ri-

spetto all'arte, ma il rinnovamento della tragedia pel contenuto, o meglio come adattamento all'eventualità dell'ora che passa, aspetta Giambattista Nicolini, e il suo *Giovanni da Procida* è detto il foriero della rivoluzione. Lo seguono a varia, ma lunga distanza, tutti gli altri, Carlo Marenco, Pietro Corelli, Giuseppe Ricciardi e Napoleone Giotti, richiamanti le grandezze della *Lega Lombarda* e perfino un attore drammatico Giacomo Battaglia; più presso di tutti Antonio Gazzoletti nel *San Paolo* rievocante la libertà dello spirito e della coscienza nella luce della verità, e Paolo Giacometti che di tutti ebbe più acuto e vivo il senso della teatralità.

È la liberazione dal mondo antico entro cui, quasi sempre si aggira Vittorio Alfieri che ancora troppo vagamente sente in sè l'uomo moderno; la tragedia, fuorchè anche una volta biblica colla *Giuditta* del Giacometti e col *Caino* di Domenico Bolognese, diventa nazionale per i soggetti presi a trattare. E sono le più grandi figure della nostra storia, o le più superbe creazioni dantesche che gli endecasillabi dei poeti vanno arditamente rievo-

cando. Corradino, il conte Ugolino, Corso Donati, Farinata degli Uberti, Girolamo Olgiati, il Vespro, Masaniello, la cacciata degli Austriaci da Genova, Pier dalle Vigne, Piccarda Donati, Ferruccio, Gerolamo Savonarola,... questi gli uomini, i fatti che alle platee italiane vanno mostrando i tragedi italiani, nell'alto concetto di agitare le menti, riportandole ai grandi avvenimenti del passato, riaffermandone la coscienza nella tristezza del presente. Poichè il presente è triste assai e sconfortante; poichè l'ideale della patria è sempre, là, alto, radioso, ma v'hanno ore in cui sembra farsi sempre più lontano ed inafferrabile. Poichè infine l'Italia, dopo i moti del 21 e del 31 ricacciata più che mai nella reazione e entro un nuovo rincrudelire della tirannia, attraversa certo il più sconsolato e doloroso periodo della sua storia.

Quello che era avvenuto in Francia dopo il 1815 col passaggio improvviso dal periodo glorioso della epopea napoleonica al ristagno della restaurazione, l'agitarsi irrequieto delle attività giovanili concepite e svoltesi al fragore delle armi e sognanti battaglie e vittorie per tutti i campi di Europa e di Africa, si ritro-

duce dal 1831 al 1848 in Italia; là doveva deviare e risolversi nelle battaglie del dramma romantico, e qui da noi riescire ad un semplice rifacimento, nel quale si può cogliere tutta la differenza delle condizioni di coltura e di ambiente dei due paesi.

Però la formola dell'arte per l'arte era una specie di lusso che si potèva permettere un popolo come il francese; qui dramma e commedia dovevano ancora essere ispirati ad un concetto civile. E questo concetto imprimeva ai caratteri dei personaggi proporzioni più grandi del vero e dell'umano, poichè si trattava di metterli come esempio ed ammonimento davanti a un popolo, nel quale si cercava di abbassare e di deprimere ogni senso di umana dignità. « Non è la vita di un uomo, ma sì quella di un popolo il dramma che io credo acconcio al nostro tempo » scriveva Giuseppe Revere... E questo era il pensiero inspiratore del dramma; una allusione politica valeva bene una trovata comica...; questo forse nella sua nuda semplicità il codice estetico della commedia.

Epperò di tutta quella produzione, nulla, o quasi, resta di utile, di fecondo per noi. Non mi preoccupo se qualche parte di quel repertorio, ancora, nelle stagioni estive, e nelle Arene riesce ad appassionare certi pubblici, e se anche qualche spettatore un po' colto resta talvolta sorpreso di alcune forti qualità artistiche che passano attraverso le tirate retoriche, l'esagerazione delle tinte, l'ingrossamento voluto della linea e dei caratteri. Qualche caso particolare non vale a distruggere il fatto che tutto quel repertorio è un sedimento di materiali assolutamente sterile pel teatro che ne sarebbe dovuto uscire e che non ne è uscito. Esso non è stato una continuità pur che sia, ma piuttosto un fenomeno a parte, isolato, prodotto di condizioni speciali che può essere studiato in sè, rispetto a certo momento della nostra vita pubblica, ma che artisticamente non ha alcun valore nè di preparazione, nè di indirizzo.

Ma veramente questo è dovuto soltanto alle

preoccupazioni politiche che incombevano gravi sull' animo degli scrittori?

Ma le condizioni politiche hanno forse impedito in Francia la commedia di Beumarchais! Anche il *Matrimonio di Figaro* fu detto il preludio della rivoluzione; ma questo però non gli ha impedito di essere un capolavoro, il quale anche dopo un secolo ed in condizioni molto diverse di ambiente, quando tutto ciò che poteva essere un coefficiente di successo del momento non esisteva più, appare ancora vivo, fresco, ridente della immortale giovinezza del genio.

La causa che condanna all' oblio tutto quel teatro in cui pure è lo sforzo vigoroso di tanto ingegno, va dunque, a mio parere, cercata altrove che nelle condizioni, del tutto estrinseche all'arte, in cui si produsse: va cercata in qualche cosa di più intimo, di più inerente alla natura del nostro genio nazionale.

Poichè intanto è evidente il fatto che quel teatro non è nel suo complesso peggiore di

quello venuto dopo. Leone Fortis colle sue prefazioni è veuuto come a scriverne l'elogio funebre: una triste fatalità doveva proprio in questi giorni comporre nello eterno silenzio della morte Paolo Ferrari, il più forte artista del nostro teatro contemporaneo. E come l'elogio funebre si volgeva al decennio dal 1847 in avanti, ai tentativi fatti attraverso l'agitazione degli animi, i sospetti, le paure della oppressione politica; la morte di Paolo Ferrari chiude il periodo della produzione dal 1859 al 1889, di un trentennio, cioè, in cui essa pure ha potuto essere calma, libera, serena; ma nè quei tentativi, nè questa produzione sono ancora teatro. Il commediografo modenese è morto intestato: nessuno ha diritto di raccogliere la sua eredità.

Come e perchè questa eredità non sia ad ogni modo un patrimonio da potersi utilizzare per le nuove generazioni, cercherò di dimostrare in un altro articolo sulla produzione di quest'ultimo periodo del nostro teatro.

Da *Lettere e Arti* — anno 1889 — n. 10.

L'EREDITÀ DI PAOLO FERRARI

NEL 1877, le *Due Dame* diedero a Paolo Ferrari l'ultimo grande trionfo della sua gloriosa carriera di artista. Dopo, dal *Giovine Ufficiale* passando per l'*Alberto Pregalli* e il *Signor Lorenzo* per arrivare sino alla *Separazione*, la decadenza dell'artista non fa che accentuarsi sempre più. *Per vendetta* corse applaudita per le platee d'Italia, ma quel tenue lavoro comico parve un momento di riposo e di distrazione nella vita operosa e faticosa dello scrittore; e nè lui nè il pubblico vi dettero molta importanza. Lo stesso *Fulvio Testi*, l'ultimo rappresentato dei lavori del Ferrari, non fu una sosta in questo

fatale moto di discesa, e non dovette essere che una pallida e mesta ombra di successo per la coscienza dell' artista. Il pubblico fece al lavoro le feste più ensusiastiche, perchè gli parve che con esso cominciasse una seconda giovinezza artistica per l' autore del *Goldoni* e del *Parini*; ma Paolo Ferrari sapeva bene in che epoca egli aveva raccolto i materiali del suo lavoro e quando la maggior parte di esso era stata scritta. Era ancora dunque il *Fulvio Testi* un momento di ispirazione della sua musa giovanile, che allora non gli era riuscito di tradurre in un' opera organica e completa, non un lieto ed improvviso ritorno a quella fresca ispirazione attraverso l' esaurimento doloroso, e il malinconico invecchiare della sua fibra di artista.

Perciò Paolo Ferrari fu forse il solo che a quel rifiorire di entusiasmo del pubblico, a quel lieto augurare della critica, non si illudesse. E malgrado la promessa sfuggitagli di un prossimo *Metastasio*, al banchetto offertogli dalla stampa bolognese, appunto pel successo del *Fulvio Testi*, e nel quale lo salutarono gli ultimi brindisi, e gli ultimi auguri che egli

doveva sentire, il povero ed illustre scrittore sapeva bene di essere già finito.

Non gli era stato risparmiato il più profondo dolore della vita di artista: quello di assistere da vivo al lento e continuo declinare dell' opera sua, nella stima di quel pubblico, che, in un vivo rapimento di fede, aveva voluto commettere alle sue mani le sorti del suo teatro nazionale; il profondo dolore di non sentire più con sè l' assenso unanime delle masse, mentre pur egli, l'artista, aveva la coscienza di non essere venuto meno alla dignità dell' arte propria, di cui si era fatto un culto ed un sacerdozio, mentre pur egli sentiva di avere rifatto identico nel suo ultimo lavoro il processo così felicemente riuscitogli negli altri, in quelli più confortati dall' applauso del pubblico.

Ricordate infatti, or è poco più che tre lustri, cioè presso a poco intorno alla comparsa delle *Due Dame,* come era diventato di moda il parlar male dell' autore del *Goldoni?*

Un periodo stranissimo quello, che meriterebbe uno studio a sè. Fatta eccezione per pochi spiriti eletti che seguivano veramente lo svolgimento di un sistema di critica e che dell'arte ferrariana come rappresentazione del mondo moderno avevano già notato le insufficenze non appena essa era uscita dalla forma dialettale e da quella storica... a che spettacolo di indecente gazzarra si prestò la maggior parte del giornalismo italiano! Non vi fu per cosí dire anima di un filodrammatico passata attraverso il corpo di un critico che non si credesse in dovere di lanciare la sua frecciata alle commedie dell' autore modenese.

Il quale del resto era in assai numerosa compagnia. Dal « capitano cortese » al romanziere sardo Salvatore Farina, dal novelliere genovese Anton Giulio Barrili all' autore della *Celeste*, da quello della *Partita a Scacchi*, al poeta romano che aveva scritto *Nerone*, tutti furono avvolti nella esecrazione della gente nova che voleva l' arte novissima.

Ma specialmente contro Paolo Ferrari la critica fu ingiusta.

Fu ingiusta per questo specialmente: che tutto quel lusso di teoriche d' arte veniva a quella giovine critica demolitrice — la quale quando anche aveva la sincerità della giovinezza, aveva pur di questa la mancauza di misura e la vivacità — veniva, ad essa, ripeto, tutto quel lusso di teoriche d' arte, non per uno studio del teatro passato e della nostra tradizione artistica, non per un esame della nostra vita nazionale contemporanea, il quale la inducesse a reclamare nell' opera teatrale elementi di più diretta e larga osservazione della realtà — ma le veniva sempre attraverso il codice critico zoliano, il quale fra le altre cose era fieramente armato contro il teatro di Sardou e di Dumas, pel quale quella critica così ostile al Ferrari, aveva invece un' ammirazione entusiastica. E malgrado il purismo feroce dei nuovi canoni estetici, che avevamo fatti nostri — posso parlare così perchè del peccato non andai immune, — applaudivamo la *Dora* che quanto a lavoro di meccanica è degna di dirsi uscita dalle officine di Edison;

e di tutte le cose atroci che la nuova critica francese diceva dei drammi a tesi, e delle quali c' eravam fatti banditori anche noi in Italia, ci ricordavamo solo davanti alle commedie del Ferrari, mentre facevamo le viste di scordarle quando si rappresentava la *Moglie di Claudio* o le *Idee di Madame Aubray*.... Evidente, invece, che, se avessimo voluto essere giusti, era contro i drammi dello scrittore francese, i quali nel genere rappresentavano la perfezione, che avremmo dovuto insorgere, e non contro quelli di Paolo Ferrari, per la molto semplice ragione che quando si vogliono fare veramente delle rivoluzioni, si attenta alla vita dei capi e non a quella dei gregari.

D' altra parte si dimenticò pure a che punto avesse Paolo Ferrari trovato il teatro quando egli prese a lavorarvi attorno, e quante fatiche penose, quante assidue cure e quanto lavoro gli era occorso per arrivare soltanto a studiare qualche parte del tempo e della società in cui viveva.

Provatevi ad esaminare un po' il repertorio del teatro italiano intorno al quarantotto; e togliete, dalla vecchia produzione degli scrittori a base di patriottismo e che scrivevano dei drammi di combattimento, appena qualche dramma di Paolo Giacometti, e vedrete che desolante miseria d'arte vi resta.

Nè altra manifestazione di arte italiana teatrale c'è dopo, per un decennio, che abbia un po' di valore artistico: la platea italiana vivacchia sulla produzione di scarto del dramma francese. Ebbene: l'autore che in quegli anni arriva a concepire ed a scrivere il *Parini* ed il *Goldoni* e che, passando così sopra al gusto viziato delle masse, riannoda la sua arte a quella sola che è veramente una gloria del teatro nazionale, la tradizione goldoniana, è certo un artista singolare....

Il quale, nel tentativo, fatto dopo, di acclimatare il dramma francese fra noi, sforzandosi a fargli avere nazionalità italiana non certo aveva calcolato le sue forze e certo tradiva le qualità del suo ingegno, le quali meglio che al drammatico, lo portavano al comico; ma vi era in questo tentativo tanta no-

biltà di intendimento di ringiovanire la scena italiana portandola allo studio delle coscienze, dell' ambiente dell' Italia rinnovata, che per quanto l' opera fosse riuscita più manchevole, pur meritava che la critica la esaminasse e la discutesse con senso di alto rispetto.

L' altro giorno (1) al *Municipale* di Modena, straordinariamente gremito della folla più eletta che aveva voluto rendere onore al suo illustre concittadino, con vivissima e profonda commozione io ascoltavo il discorso commemorativo, che la riconoscenza di discepolo, la comunanza degli ideali artistici, uniti alla nobiltà dell' ingegno, faceva riuscire anche più del solito ispirato ed eloquente a Felice Cavallotti.

Poichè questo che sono venuto riassumendo, ricordavo specialmente, mentre la bellissima orazione procedeva, nel suo signorile e intellettuale svolgimento.

(1) 21 aprile 1892.

Questo ricordavo; ma mentre più alti e clamorosi salivano gli applausi a quella felice sintesi dell' opera artistica, a quella fedele evocazione della vita tutta austerità di lavoro dello scrittore modenese, mi andavo spiegando come e perchè l' opera drammatica di Paolo Ferrari resti una pagina caratteristica nella storia del teatro nazionale, ma non sia un patrimonio da potersi utilizzare dalla nuova generazione di scrittori.

E il difetto organico di quest' opera, la quale prima del 1850 e sino a due o tre anni or sono, è stata quella che più di tutte ha osato e tentato, l' ho colto in un passaggio del discorso di Felice Cavallotti: passaggio che così veggo riassunto in un giornale.

« A lui non basta vivificare le purissime linee della commedia italiana, non gli basta insegnare ai giovani nell' *Alfieri* quanto possa la forza di volontà applicata ad un nobile scopo, non gli basta richiamare col *Parini* la letteratura all' esempio del poeta d' Eupili, non gli basta l' avere nella *Prosa* rinnovato l' acerba rampogna contro la gioventù fiacca, frolla, snervata, obliante i doveri dell' ora. La

generazione nuova, che il poeta vorrebbe degna dei mutati destini, ha altri bisogni, ed egli si trasforma in consigliere, in medico morale, in filosofo; sorge contro l'arte per l'arte e grida: Voglio che l'artista sia apostolo, profeta, sacerdote, voglio che il vero e il bello serva il vero e il buono, che la sublime, triplice armonia ridesti un'eco titanica nel cuore del popolo ».

Lo so: c'è per l'aria ora una nuova corrente di ostilità contro ciò che, sino a non molto tempo fa, sembrava nel mondo dell'arte, la conquista più gloriosa. Ora, come verso il 1830, si rinnovano le discussioni e gli attacchi alla formola dell'arte per l'arte, e Giacosa finiva in questi giorni una sua conferenza sul *Teatro moderno* dicendo:

« Non basta studiare, osservare, analizzare e riprodurre il reale. Dobbiamo studiarlo con animo amante. Noi abbiamo amato l'arte più che gli uomini: ecco il nostro difetto »....

« Il teatro deve essere la coscienza, sorri-

dente, indulgente, e perdonante del genere umano ».

Nè la tendenza è solo limitata al teatro. Sta per invadere anche il romanzo che si tenta di far deviare dal movimento impressogli dai naturalisti francesi, in nome di non so quale « risveglio o salvazione delle anime » venutoci da quelle che si è convenuto di chiamare le « correnti nordiche ».

Forse, per ciò che riguarda il romanzo, tutto questo ritorno, sotto altra forma e con altri nomi, a vecchie discussioni, sta nella confusione che si fa tra il genere di fatti e di cose che un artista, pel suo temperamento, per l'ideale che egli si è formato della vita, è indotto ad esaminare di preferenza, e il procedimento artistico che egli deve seguir nel dar forma all'opera sua. Si tratta dunque, meno forse di una questione di metodo che di contenuto e di osservazione.

Ma la conclusione di Giuseppe Giacosa, e l'affermazione di Felice Cavallotti son ben altrimenti chiare: quella sviluppa questa e la integra e la completa.

Dato che l'artista debba essere apostolo,

sacerdote e profeta — perchè non martire anche? — chi è che non senta come l'arte corra il pericolo di non essere più una serena e superiore rappresentazione della vita, ma la continuazioue di un' opera di reintegrazione morale o di conquiste sociali, alla quale il secolo ha pure tanti altri mezzi di arrivare?

E perchè l' opera ferrariana appare, a pochi anni appena di distanza, tanto lontana da noi, già quasi fuori della vita e della realtà nelle passioni e nei sentimenti? Perchè essa ha voluto assurgere a predicazione morale e sociale; perchè essa non si è contentata di essere quel che doveva, quello che pur costituisce un essere organico e vivente, che ha la sua ragione di essere appunto perchè corrisponde ad un bisogno dello spirito umano, ad una funzione sociale, bella, buona, pel solo fatto che adempie tali condizioni; perchè non si è contentata infine di essere solo arte, arte semplicemente. Onde l' amara ironia della sorte ha voluto che per Paolo Ferrari sia stato messo in piena luce, come titolo di gloria, ciò che certo era tale pel cittadino e pel pensatore, ma ciò che forma appunto il lato più

manchevole, il tarlo roditore della sua opera artistica.

Non mostriamoci più poveri di quello che siamo, perchè, volere o no, e per quanto sembrino mutate le condizioni e sieno mutate le parole, questa teoria dell'arte apostolato, ci riconduce indietro di quasi mezzo secolo, ci riconduce ad una manifestazione artistica che non può essere se non di razza inferiore, come fu tutto il teatro, e quasi tutta la lirica del quarantotto.

Lo so; l'arte per l'arte è una formula di lusso, nè può avere la sua esplicazione che presso un popolo il quale trovi negli ordinamenti della sua vita civile l'impiego di ognuna delle sue attività spirituali, la realtà corrispondente alle sue idealità di razza e di tradizioni. Ma è possibile che in un regime di libertà che ha tra i suoi istituti il giornalismo e la tribuna, la cattedra ed il libro, ci sia bisogno di snaturare l'opera artistica facendola servire ad altro scopo che non sia una ricreazione

delle cose e degli uomini come quelle e questi sono realmente?

No. Il pubblico stesso, mentre certe parti dell' opera del Ferrari più lo attraevano per la consumata abilità della composizione e lo sorprendevano per l' arditezza e l' attualità di alcuni problemi posti e discussi, ha sempre sentito di trovarsi davanti ad una rappresentazione di vita in cui troppi preconcetti e troppe finalità estranee all' arte erano venute a turbare la serenità della osservazione, perchè la rappresentazione stessa potesse riescire giusta ed esatta.

Così del mondo delle cose e dell' anima, della gente che lo circondava e che pure con vero intendimento di artista moderno voleva ritrarre, nelle sue febbri, nei suoi smarrimenti e nelle vaghe ed inconscie aspirazioni, Paolo Ferrari non sentì nè il movimento, nè la voce. Così, dai personaggi del suo teatro, pure messi nelle più drammatiche vicende e mossi dalla più acute e profonde passioni, non ci giunge mai un atteggiamento sorpreso nella realtà della vita, nè un grido umano rivelatore di uno stato di anima e di coscienza.

Ecco perchè l' opera è morta prima dell' autore. Che cosa importa a noi del processo fatto alla società nel *Duello?*, della « rampogna contro la gioventù, fiacca, frolla, snervata » lanciata nella *Prosa?* dell' atto di ac cusa iniziato contro la smania dei rapidi godimenti e la follia delle improvvise conquiste della vita, a cui tutto s' inspira l'*Alberto Pregalli?* Avremmo voluto delle creature viventi, torcentisi negli spasimi di dolori sorpresi nel vivo della natura umana, non delle astrazioni filosofeggianti per comodo dei problemi e delle teorie dell' autore.

E questo quasi sempre ci ha dato Paolo Ferrari, la cui opera appare perciò il saggio di abile virtuosità di un ingegno ricco di forti e singolari qualità, meglio che un organismo artistico, il quale possa come che sia riuscire di preparazione e dare un valido indirizzo alla commedia moderna.

Infatti nessuno della schiera dei giovani scrittori che abbiamo, non so se speranza lusingatrice della nostra vecchia fisima di un

teatro nazionale o indizio di vere energie della nostra vita ideale che sentiamo latenti e che un giorno troveranno la loro attività, deriva da lui. Non Marco Praga, nè Gerolamo Rovetta, non Eduardo Calandra nè Luigi Illica, non Giacinto Gallina nè lo stesso Giuseppe Giacosa, al quale vorrei chiedere se non con animo freddamente e serenamente indagatore, piuttosto che con « animo amante » egli non si sia accinto allo studio della dolorosa realtà dei *Tristi Amori*, che ha scritto, quando allontanatosi finalmente dalle sue amabili fantasie medioevali, ha voluto riprodurre un momento di vita moderna.

Questo vorrei chiedergli e la curiosità mi è resa più acuta anche pel fatto che veramente mi pare ci sia nei *Tristi Amori* l'accenno, per quanto embrionale, della forma e del metodo della nuova produzione teatrale, quale almeno la vedo nei pochi lavori che finora essa ci ha dati.

Ad ogni modo non è certo da Paolo Ferrari che questa nuova commedia italiana deriva, specialmente quella di Praga e di Rovetta. Essa ne è troppo lontana, perchè mentre

come contenuto ha rinunciato completamente a quanto delle commedie ferrariane formava la caratteristica, cioè alle dimostrazioni di indole generale, elevate a dignità.... e anche un po' a sciagura di processi sociali... come forma ha avvicinato il dialogo alla semplicità del linguaggio parlato; ha eliminato gli antefatti aggrovigliati e faticosi, tentando di dare l' illusione di un momento di vita che si esplica tutto sotto gli occhi dello spettatore; ha fatto a meno di intrighi farragginosi e complicati, riducendo l'azione ad una classica ed antica nudità.

L' opera drammatica ha così perduto forse in vastità di concezione, perchè non di grandi quadri di vita contemporanea ha voluto e potuto essere più la visione; ma poichè troppo spesso, nelle commedie di Paolo Ferrari la vastità del quadro faceva smarrire i contorni delle figure, non c' è veramente da lagnarsi del cambio; essa ci ha dato storie più intime guadagnando così in intensità di rappresentazione, di umanità, quel che ha perduto in estensione di momenti e questioni sociali.

Per questa via s' incammina ora il teatro moderno in Italia, e abbandona giacente l' eredità di tutto il materiale drammatico lasciato da Paolo Ferrari, già entrato in dominio della storia dell' arte, dove segna uno dei più dolorosi casi di mirabili qualità rimaste sterili ed infeconde nello svolgimento delle forme artistiche. Quella eredità tenta ancora alcuni che pretendono avervi dritto e si vantano continuatori del Ferrari della seconda maniera solo perchè ne posseggono i difetti di metodo, e ne continuano gli errori. Ma non tenta alcuno degli altri che solo alla serena e schietta rappresentazione della vita vanno chiedendo gli elementi delle loro concezioni artistiche. Essi salutano rispettosamente l' autore del *Goldoni*, ammirano le nobili fatiche durate per quarant' anni dall' artista valoroso, ma passano oltre.

Da *La Tavola Rotonda* — anno 1892 — n. 19.

L'OPERA DI ENRICO IBSEN

I.

NA delle più forti battaglie artistiche, Enrico Ibsen l'ha sollevata cogli *Spettri*. In quella scena formidabile in cui la signora Alving — la rappresentazione più intensa e viva della maternità dolorosa che io abbia mai visto sul teatro — accenna che per salvare il figliuolo non le ripugnerebbe affatto che il povero e malato corpo di lui si rinvigorisse al contatto amoroso della sana e robusta carne della sorella; il pubblico di Londra, — che come ognuno sa, è così puro ed illibato di costumi —, è sorto in un forte grido d'indignazione, ed ha condannato Ibsen in nome della morale ol-

traggiata, segnandolo colla stigma disonorante di evangelista dell'amor libero.

A Parigi lo stesso dramma ha colpito maggiormente per certi particolari di messa in iscena, per la mirabile ed efficace decorazione di quel paesaggio triste e sconsolato, che sta attorno ad un dramma così tetramente doloroso, ed hanno affermato che Ibsen è un naturalista, uno sperimentale.

A Berlino invece, dove pure — come in molte altre città della Germania — tutto il repertorio dell' Ibsen è noto, si è proclamato Ibsen un socialista.

Le tre classificazioni non sono in contrasto fra di loro, e potrebbero convenire allo stesso artista, ma mi sembra che nessuna di esse convenga all'Ibsen. Se c'è un puritano feroce, tutto rinchiuso in un severo ideale di vita, tessuta solo di rinunzie e di doveri; se c'è un autore cui la tesi di filosofo e di moralista, faccia passare in seconda linea la verità dei caratteri e cui la vastità dell'astrazione tragga a far perdere ai personaggi le linee giuste e reali della creatura umana, è appunto Ibsen.

Questo, quanto all' affermazione della propaganda per l'amor libero, nel senso almeno generalmente ammesso, come contenuto di scopo morale, e quanto all' affermazione riguardante il naturalismo, come procedimento artistico.

Quanto al socialismo dell' autore novergiano, basta dare un' occhiata a certi passaggi della sua corrispondenza per persuadersi quale ne sia il grado ed il tono.

Nel maggio del 1874, egli scriveva: « Non posso perdonare ai comunardi (del 1871) di avere sciupata la mia superba teoria sullo Stato, o piuttosto sulla soppressione dello Stato. Ecco ora questa idea screditata per molto tempo, ed in coscienza non posso più nemmeno difenderla. Eppure c' era in essa un fondo di verità, e verrà un giorno in cui essa potrà essere realizzata senza diventare « ridicola e grottesca ».

E fin qui, ancora, pazienza; il socialismo dell' Ibsen può ancora essere creduto, per quanto un vero ortodosso della dottrina non possa che trovare logica la Comune del 1871; ma v' è qualche cosa di meglio. La presa di

Roma, per esempio non trova grazia presso di lui.

« Dunque, scrive nel 1871, ci hanno preso Roma, a noi altri esiliati, per darla in mano ai politicanti! Dove troveremo ora un rifugio? Roma era la sola quieta e tranquilla città di Europa, la sola che godesse della vera libertà; essa sola era libera dalle tirannie della libertà. E per di più, ecco sparito tutto questo splendido stato di cose, tutte queste ardenti aspirazioni alla libertà. Giacchè una sola cosa io amo della libertà: la lotta per conquistarla; non mi preoccupo punto di possederla ».

Ma ecco qualche cosa anche di più significante, e di più chiaro: « La Russia! che splendido paese! che magnifico dispotismo! Si pensi quale immenso, infinito amore di libertà esso deve generare! La Russia è ancora uno dei pochi paesi del mondo in cui gli uomini amino la libertà e le offrano dei sacrifici. Ecco perchè il paese è così grande, nella poesia e nell'arte ».

Questo può ancora passare per un fiero e superbo amore della libertà, ma entra in un dogmatismo teorico che non so quale acco-

glienza potrebbe trovare presso i liberali ed i radicali di ogni altro paese di Europa, la stessa Russia compresa.

Tutto ciò fa un poco l' effetto di una originalità, di una eccentricità, di un gusto selvatico ed aspro. Ma siamo ben sicuri che la causa sia precisamente questa? che la causa vera, reale, non ci sfugga?

La stampa francese si è già un po' divertita sulla ignoranza di quell' anima norvegiana e più di un critico, anche di valore, di fronte a qualche parte dell' opera di Ibsen, rimastagli oscura e incomprensibile se l' è cavata spesso e facilmente colla frase: — Ah, se conoscessi l' anima norvegiana! Che peccato, non conoscere l' anima norvegiana!

Peccato certo, dal momento che la critica ha cessato di considerare l' opera d' arte qualche cosa di simile ad una miracolosa ispirazione divina, ad un colpo di sole del genio, ma va invece ricercando l' opera stessa nel suo ambiente moderno e nelle sue derivazioni. Os-

serva l'Ampère che, cinquant'anni or sono in Francia si fermavano al Reno, oltre il quale pareva non vi fosse letteratura alcuna, e che solo da poco si era venuti nella persuasione che bisognava attraversare il Baltico. In peggiori condizioni siamo noi, che ci siamo spinti tutt'al più oltre le Alpi, e crediamo così di avere già dato un mirabile saggio del nostro cosmopolitismo letterario e critico.

Non io certo avrò la pretesa di saperne più della massa dei lettori di ordinaria cultura.

Qualche dato e qualche nome è pur sempre nel patrimonio comune. La letteratura norvegiana dopo la separazione della Norvegia dalla Danimarca, resta nondimeno sempre una filiazione della letteratura danese; i due paesi restano sempre nello stesso grado di rapporti. Cristiania e Copenaghen stanno fra di loro presso a poco, come Bruxelles e Parigi. Così una vera storia della letteratura norvegiana moderna, non può ancora essere scritta; i letterati nel nuovo regno: cioè Sagen e

Wolf sono rimasti più che altro canzonieri come ne sorgono sempre ad ogni agitazione, a fermare in istrofe sonanti la commozione, le conquiste del momento politico. Il solo grande nome di questo secolo è quello di Oelenschlaeger la cui produzione si svolse tutta a Copenaghen, riprendesse egli il fondo dei poemi eddici colla *Morte di Balder* o con gli *Eroi del Nord* o arrivasse ai tempi cavallereschi e feudali con *Axel e Valborg*. Per giungere al nome di Holberg bisogna risalire oltre un secolo addietro, ma con lui, per quanto nato a Bergen, la letteratura danese saluta il suo primo e geniale poeta comico.

Ma ad ogni modo come tutto ciò è lontano da noi! la rivoluzione francese ha potuto arrivare sin là e gettare i germi di libertà; il 1848 ha potuto avere un'eco, e svegliare un regime democratico, ma tutte le nostre evoluzioni letterarie sono rimaste quasi senza efficacia. E d'altra parte c'è troppa diversità di condizioni climatiche e di costumi, troppi ostacoli di linguaggio e di tradizioni letterarie, perchè il novissimo poeta drammatico che oggi ci arriva sulla scena non ci disorienti;

perchè essendo quell'arte il risultato di una civiltà, di uno stato di coscienza e di animo troppo lontano e diverso del nostro, molti dati del caso psicologico e perciò anche della manifestazione artistica non ci sfuggano, ed il nostro giudizio critico non riesca così incompleto e monco.

II.

Eduardo Rod nella sua prefazione alla traduzione francese di alcune commedie di Ibsen, dopo avere notato che, di lontano, la Norvegia, fa l'effetto di un paese dalla vita « extrémement regulière, et paisible, une vie de petits pays heureux qui n'ont plus d'histoire, de petites villes où tout le monde se connaît et dont seuls quelques commèrages troublene le calme d'eaux dormantes, de familles patriarcales que gouvernent des moeurs d'un autre âge, faites de douceur et de respect. » aggiunge che questo effetto è un'illusione della nostra ignoranza, che « là bas, commt ici, on fait le procés de la societé, on discute ses exigeances, on examine ses bases, on les

menace, on les sapera peut être ». Ed è questa lotta vigorosa e tenace contro tutte le ipocrisie sociali, è lo svolgimento della idea morale, del dovere dell' individuo come essere libero e della sua emancipazione dal giogo sociale, che Enrico Ibsen afferma in tutte le opere sue: in quelle destinate al teatro in ispecie, fatta eccezione di pochissime, in cui il gladiatore poderoso sembra manifesti qualche segno di stanchezza nella sua aspra fatica di pensatore solitario, e qualche dubbio sulla efficacia della sua severa teoria di umanesimo.

La vita dell' Ibsen fu dura ed aspra. L'autore norvegiano ora ha poco più di 60 anni essendo egli nato nel 1828. Di una famiglia di armatori colpita da disastri finanziari, egli ha della vita povera conosciuto quasi subito le tristezze e le umiliazioni. Studiava medicina; per guadagnarsi la vita dovette rassegnarsi a divenire garzone di farmacia. Fu giornalista, lettore, direttore di teatro a Cristiania e a Bergen, dove forse ebbe l' occasione di mettere in iscena le opere comiche di Holberg, alla cui vita randagia, errante, incerta la sua rassomiglia, e che doveva rassomigliarle di più

anche nella gloria, perchè, come Holberg, fu proclamato il Molière del Nord, egli, l' Ibsen, doveva essere detto lo Shakespeare dei tempi moderni.

Misconosciuto, combattuto in patria con quel sentimento di carità cristiana che non si usa che tra fratelli, Ibsen esulò dalla Norvegia nel 1860, ringraziando con una ironia triste e dolorosa « la patria dei dolori datigli, perchè quei dolori gli hanno dato il coraggio della lotta. »

E la parte migliore delle opere sue egli ha scritto fuori, nei paesi meridionali, a Nizza, a Roma, a Napoli, a Monaco, viaggiando sempre, non recando seco che una collezione di quadri della Rinascenza, poichè egli ha studiato con amore anche la pittura. È stato già osservato come questa parte di studio abbia forse iufluito a fargli trovare il giusto tono del paesaggio in cui si svolgono sempre le sue azioni drammatiche, come del resto il suo mestiere di direttore di teatro gli abbia giovato per la tecnica della scena. Ma questo genere di osservazioni mi trarrebbe troppo per le lunghe.

L' opera sua più importante comincia, ripeto, negli anni di esilio. Ma anche il *Catilina*, il suo primo dramma scritto nel 1850, è già un accenno all' indole, al carattere di quest' opera. Di Catilina egli fa un umanitario, un utopista, un ribelle insorgente contro il pervertimento e la corruzione sociale. La società è triste e perversa, ed è nella sua organizzazione la ragione prima della sofferenza umana. *I pretendenti alla corona*, scritti nel 1864, colla loro evocazione ai ricordi della mitologia scandinava, sembrerebbero solo un riannodamento alle tradizioni della letteratura indigena rinnovate nelle opere di Oehlènschlaeger e perciò una nota nuova nella opera dell' Ibsen, se in quel ritorno alla fortezza e grandezza degli Dei della Patria non fosse una nuova espressione del disprezzo dell' Ibsen per la miseria e la debolezza della piccola gente moderna.

Ma l' affermazione più alta, che forse Ibsen non ha più mai raggiunto, del contrasto fra ciò che è, e ciò che dovrebbe essere, fra

la miseria della realtà e la grandezza dell'ideale, l' Ibsen l' ha trovata nella trilogia lirico-drammatica, *La commedia dell' amore*, *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867): particolarmente in *Brand*, che la critica tedesca ha salutato come concezione addirittura dantesca e chiama la divina tragedia. Spiacemi di dovere riassumerla in una analisi troppo rapida, e dovermi limitare a dire che Brand è l' uomo nella sua più elevata e ideale concezione di rinunzie, di sacrifizi, d' abnegazione. Ogni dovere di figlio, di sposo, di padre, di sacerdote persino, è nulla di fronte all' auguste, sublime dovere di uomo. Così « Brand » prete, rifiuta alla madre moribonda i conforti della religione, perchè essa non vuole rinunziare ai beni della terra; « Brand » padre, rinunzia di abbandonare un paese il cui clima sta per uccidergli il figlio, perchè il suo dovere di prete è là, in quel luogo. Alla madre straziata, cui non resta più altro conforto che i vestitini del suo piccolo morto, egli impone il sacrifizio di quegli ultimi sacri ricordi a benefizio della prima zingara che batte alla porta, il cui bambino sta morendo di freddo. Ma non è ancora

tutto. Il capo della sua religione gli impone la carità della tolleranza e delle concessioni alle debolezze umane, ed egli rimasto solo, senza madre, senza figlio, senza sposa, rinuncia ancora a Dio ed alla religione, perchè non quello egli più crede il suo Dio, nè questa più la sua religione; il suo ideale è ancora più alto, più severo, più puro.

Arrivo ora solo alle commedie sociali, e veggo pur troppo che non posso far altro che accennare ad esse di volo.

L' unione della gioventù (1869) è di genere comico e sta a parte nel repertorio di Ibsen; l' eroe « avvocato Stensgaard » è un piccolo intrigante del mondo politico e del modo galante, che per interesse muta troppe volte di opinioni; cerca troppe avventure in una volta e finisce col mancare ad ogni risultato. Col dramma *Colonne della società*, scritto nel 1877, l' Ibsen riprende l' assalto alle ipocrisie e alle convenzioni sociali. Il « banchiere Bernick » ha un passato losco; la fama, il credito, la fortuna di cui gode sono usurpati, ed

a prezzo del sacrifizio di gente che egli ha saputo allontanare. Improvvisamente dal fondo del passato ricomparisce l' uomo che egli ha disonorato, il quale chiede la sua riabilitazione. Il banchiere riesce a scongiurare il pericolo; ma quell' ora di crisi ha turbata l' oscura incoscienza della sua anima, e senza che alcuna ragione più glielo imponga, unicamente per questo risveglio della sua coscienza egli si accusa volontariamente, pubblicamente. E così l' Ibsen vuole affermare che la verità è la sola base su cui può posare la società.

Nora (1879) è troppo nota in Italia perchè occorra riassumerne la favola. È ancora una parte della rivolta in nome dei doveri di fronte all' istituzione del matrimonio, quando il matrimonio non sia veramente l' unione di due intelligenze e di due animе, quando l' unione non sia veramente fondata sull' assoluta libertà della volontà. Tale idea più direttamente l' autore sviluppò più tardi nella *Signora del mare* (1888) uno dei più strani e bizzarri lavori dell' Ibsen, in cui « Eline » che fu promessa sposa ad un marinaio, scomparso misteriosamente e moglie del « Dottor Wren-

gel » si tortura nella dolcezza dei ricordi, è suggestionata dalla vista del mare; ma messa di fronte al suo ex fidanzato, e fatta libera di scegliere, sente rompere ogni fatale incantesimo e resta col marito.

III.

Credo che gli *Spettri* (1881) sieno il dramma più forte e più potente dell'Ibsen. È inutile rifare la discussione, se in esso l'autore abbia voluto trattare la questione dell'eredità, o se sia lo svolgimento più ampio e più completo di quanto è già accennato in *Nora*. Nora sente il risveglio della sua dignità di creatura umana in un'ora critica, e in nome dei doveri della creatura umana sacrifica quelli di madre e di sposa, abbandonando marito e figli. « La signora Alving » ha voluto fare altrettanto un giorno, ma il dottor Manders, che è l'uomo della legge e dell'ordine sociale, la fa rientrare nella sua casa, al suo posto di sposa. È la vita della « signora Alving » vita perfettamente in regola colla morale sociale, è non pertanto la più triste, e la

più sconsolata, e per solo compenso a tutti i sacrifici di donna e di amante le tocca di assistere all' agonia del figlio, natole dal marito, del figlio colpito da una orribile malattia ereditata dal padre.

Se il dovere sociale è quello, che grido di indignazione deve essere il grido del diritto alla vita, alle gioie della vita! E la « signora Alving » appare infatti come la sintesi di tutte le rivendicazioni umane, come la più alta protesta contro tutto ciò che nell' organismo sociale è di impedimento all' esplicazione dell' individualismo.

Le ipocrisie dell' ordine, così come è ora costituito, non impediranno al « Dottor Stockmann » (*Un nemico della società* — 1882), direttore di uno stabilimento balneare di rivelare pubblicamente che le acque dello stabilimento sono inquinate da un microbo, pregiudichi pure egli con ciò gli interessi di una intera città e i proprii; non impediranno a « Gregorio Werle, (« *L' anitra selvatica* — 1884) di tentare di strappare « Erminio Hialmar » alla vita d' inganno e di menzogna in cui egli si trascina, debba pure egli fare

l' infelicità del suo amico e confessarsi vinto di fronte al senso pratico della vita del « Dottor Relling ».

Pure nell' *Anitra Selvatica* sembra notarsi come un momento di scoraggiamento nell' autore, un momento di dubbio che la umanità non sia già scesa a tanta degradazione di morale e di coscienza da rendere quasi inutile persino il tentare d' imporle le esigenze dell' ideale; dubbio certo crudele perchè se le menzogne e le illusioni, per la debolezza e la fiacchezza del carattere, per le fatalità atavistiche sono diventate un elemento quasi necessario alla natura umana, all' organismo sociale, non è forse un errore, una follia criminosa il volere smascherare queste menzogne, strappare queste illusioni?

Nell' ultima scena dell' *Anitra Selvatica* — uno degli altri fra i pochi drammi di Ibsen che sia noto abbastanza in Italia — dopo il sacrificio della piccola « Edvige » vi sono due battute che riassumono il concetto del lavoro.

Avendo il « Dottor Relling » osservato che « Erminio Hialmar » non piangerà a lungo sinceramente la morte della figlia, e che quella

morte diverrà per lui un pretesto per atteggiarsi ad uomo addolorato ed interessante « Gregorio Werle » esclama:

— « Se siete voi che avete ragione e sono io che ho torto, davvero non vale la pena di vivere ».

— « Eh via, riprende il « Dottor Relling » nella vita ci sarebbe ancora qualche cosa di buono, se non ci fossero quei maledetti creditori che battono alla porta della povera gente come noi, per presentarci le esigenze dell' ideale. »

Vi è ancora un' altro lavoro in cui l' Ibsen sembra dubitare di sè e della sua incessante proclamazione della ribellione: *Hedda Gabler* scritta nel 1890 e che è l' ultimo venuto alla scena.

Osserva difatti Jules Lemaitre in una sua conferenza, che gli sembra che l' autore dica a sè stesso: Se la rivolta è legittima nelle anime grandi, non è essa grottesca, ridicola nelle anime volgari? Così Hedda Gabler nella sua corsa senza freno attraverso la vita, spezzando tutto ciò che non le si piega davanti, sembra la parodia e la caricatura di alcuni dei

personaggi che Ibsen ha messi a preferenza nei suoi drammi, e la affettuosa ed amorosa « Tea Eloisted » e la mite e buona « zia Giulia » potrebbero ben essere più nel vero della impetuosa ed ardente « Heddă. »

A questo punto è ora l' opera di Ibsen, (1) e di molte parti di essa non ho potuto dare che un' analisi troppo breve; di altre non ho potuto nemmeno far cenno, e fra queste v' è pure un meraviglioso dramma psicologico: *Romserholm* (1886) in cui è l' ultimo grido di una razza finita, il grave perturbamento nella coscienza di un uomo della antica fede alla luce dei nuovi ideali dello spirito umano. Ma anche ferma a questo punto e ferma proprio ad un dubbio doloroso e tormentoso, che sembra dimezzarne l' alto valore morale, essa è nondimeno una delle più strane, delle più suggestive, una delle più degne di esame. Vi è in essa agitata molta parte delle più urgenti questioni di etica sociale, meglio e più volentieri che i gravi ed oscuri misteri dell' anima

(1) Vedi nota 1 in fine del volume.

e della vita, attorno ai quali pur soltanto i maggiori artisti di tutte le epoche si sono affaticati; ma essa è nondimeno meravigliosa per acutezza di pensiero, per coraggioso inseguimento di un' alta e serena integrazione della umana coscienza.

Pure un dubbio si presenta: non è quest' opera ibseniana ancora troppo audace ed astrusa perchè possa comprendersi esclusivamente nel campo artistico? tutti questi problemi che l' autore agita non sono forse di dominio della filosofia, della morale più che di dominio dell' arte?

Non è certo la prima volta, — e sul teatro c' è anzi tutta una tradizione letteraria —, che si fa il processo alla società. I critici francesi, i cui articoli mi è avvenuto di leggere in questi giorni, dicono che le proteste dell' individualismo contro l' assetto sociale sono già da trenta e più anni nelle opere di Giorgio Sand, e citano anche alcuni lavori di Emilio Augier. A me sembra che, una volta entrati in questa via, l' unico autore di razza latina che bisogna ricordare sia Alessandro Dumas figlio, e sarebbe forse interessante ricercare molte linee

di rapporto fra la « signora Alving, Hedda Gabler » e parecchie delle donne del repertorio di Dumas, per esempio « Caterina di Septmont » della *Straniera* e « Cesarina » della *Moglie di Claudio*.

Certo l' opera dell' autore norvegiano è più forte, e più vigorosa — e cosa notevole e degna da sola di un esame diffuso — pure essendo simbolica, meglio che visione artistica di verità umana, riesce ad essere naturalista nell' esattezza dei particolari; ma è tutta un' opera di ripiegamento su sè stesso, di concentrazione, propria degli isolati, rispecchiante le tristezze del cielo sconsolato, le lunghe notti boreali, bianche di luce spettrale, le immense, sterminate solitudini. Quasi tutte le favole dei drammi di Ibsen si svolgono in questo contorno di melanconia e di desolazione, dove l' *io* non si confonde nella vita agitata delle masse, ma si afferma cupo, energico con un' intensità di vita interiore che a noi gente meridionale, distratta dalla vita esteriore, è quasi sconosciuta.

Ho io bisogno di far notare che mentre l' artista vede, riceve la sensazione delle cose vedute e rifà, attraverso il suo temperamento,

la sensazione ricevuta e la riproduce: il filosofo, il moralista invece, che ha sognato un alto ideale di bellezza e di perfezione umana, nella visione della dolorosa realtà trova più che altro una causa di sdegno ed una ragione di rifare ciò che non corrisponde al suo ideale?

Ora a me è parso che fin qui la concezione ibseniana si esplichi ancora, per troppa parte almeno, attraverso il pensiero del filosofo e il sistema del moralista, i quali soverchiano l'artista; onde la sua opera mi sembra ancora troppo polemica, discussione, propaganda e lotta più che arte: arte quale almeno è venuta svolgendosi da noi nel suo movimento di evoluzione. Ma certo il grande scrittore norvegiano non ha detto ancora la sua ultima parola e qualche mirabile opera d'arte tutta vibrante di vita e di verità ci aspetta.

Da *La Tavola Rotonda* — anno 1892. — n. 10.

IL « TEATRO COMPLETO » DI ENRICO BECQUE. [1]

OMPRENDE due soli volumi — edizione Charpentier — stampati in caratteri grandi, a linee spaziate: in cinque o sei ore si legge comodamente — La quantità del tempo che si impiega nella lettura di un' opera letteraria non dà certo un criterio esatto a stabilire l' importanza dell' opera stessa, tanto più trattandosi di lavori destinati alla rappresentazione, perchè a questa stregua l' opera teatrale di maggiore importanza del secolo nostro sarebbe quella di Eugenio Scribe — Lo so: ma l' aggiunto di quel « completo » farebbe supporre che il Becque avesse dato in questi

[1] Vedi nota n. 2 in fine del volume.

due volumi la misura della sua personalità artistica, e questo spero bene che non sia. Certo vi si accennano fino da alcune delle prime commedie e vi si manifestano con ampiezza nelle ultime delle belle e coraggiose ribellioni alle convenzioni ed anche alle convenienze teatrali, che pur troppo non sono solo degli attori, ma anche della critica e del pubblico, e per entro le quali minaccia di morire di esaurimento il teatro in quanto è espressione artistica — ma le rivolte non possono che distruggere. Un artista ha qualche cosa di meglio da fare: ha da creare, da edificare, ed il periodo delle barricate serve molto mediocremente agli sviluppi dell' edilizia. Che l' autore non abbia ancora nulla edificato sarebbe però ingiusto il dirlo; che nell' opera sua, per quanto scarsa ed incompleta, non ci sia già molto di più che un semplice accenno ad un teatro che sia « une recherche un peu aigué », une dissécation poussée à l' extrème, et une récréation de vrais et d' illogiques vivants » risultati che il De Goncourt teme il teatro non possa mai dare, sarebbe del pari ingiusto il negarlo.

Vale dunque la pena di esaminar un po' da vicino questo teatro; se la personalità artistica dell'autore non vi è ancora nel suo sviluppo completo, vi sono già molti degli elementi che valgono a determinarla nelle sue linee generali.

Il primo de' due volumi ha una importanza assai mediocre: direi quasi che non ne ha affatto, se nell' ultimo lavoro « La navette » sotto la forma lesta, vivace della commediola in un atto non apparisse una sottile penetrazione di un tratto caratteristico della vita contemporanea.

Contiene difatti « Sardanapale » (Teatro Lirico 8 feb. 1867) libretto di opera che per l' indole sua sfugge all' esame che sto facendo; *L' enfant prodigue* (Vaudeville 6 novembre 1868) specie di *pochade* in quattro atti gettata nella solita forma di quelle che passeggiano allegramente i teatri di mezza Europa, e che, nel genere, non è nemmeno delle migliori.

Certi tratti del temperamento di Enrico Becque, in cui predomina un'ironia dura e vio-

lenta, scattano anche in questo lavoro che vuole essere sinceramente e francamente allegro e gaio. Vero che l'artista ha bene il diritto di farci ridere e farci pensare al tempo stesso; ma questa nobile ed elevata preoccupazione dell'arte, questo senso reale e profondo della vita, in quanto essa ha di veramente triste non va sciupato allora intorno ad un'azione scenica che si trascina dietro gli equivoci e gli intrighi, che va avanti perchè i personaggi cambiano nome e le *cocottes* si fanno ad un certo punto passare per grandi dame presso dei provinciali, che si fanno passare per dei gentiluomini. Tutto questo appartiene alla onesta e bonaria e allegra farsa, e quando se ne vuol fare, bisogna ingegnarsi a farne di proposito e di buona voglia. Vale a dire che certi motti incisivi, taglienti, anche solo l'accenno ad una satira sociale, sono fuori di posto. È già stato osservato che per tagliare i fogli di un libro nuovo è un lusso inutile una lama preziosa, delicatamente affilata; una modesta e semplice stecca di osso basta, anzi serve meglio, allo scopo.

L'enfant prodigue ha avuto però un onesto e lieto successo.

Eguale sorte non ha avuto certo il *Michele Pauper* (Porte Saint Martin, 17 giugno 1870) il terzo lavoro del volume, ed il terzo anche dell'autore, perchè le commedie sono stampate per ordine di data.

La recita del *Michel Pauper* ha dato luogo anzi ad una delle serate teatrali più burrascose del teatro contemporaneo. Ripreso all' *Odéon* sedici anni dopo, il lavoro non vide migliorato di molto le sue sorti.

Né comprendo invero perchè Becque abbia lasciato recitare di nuovo quel vecchio dramma nel quale si è in piena fantasia, e di cui, malgrado alcune scene vigorose, solo una ibrida e strana collaborazione fra Ottavio Feuillet e D'Ennery, potrebbe spiegare la creazione. Se c'è infatti un lavoro teatrale che agli ideali di Enrico Becque quali gli si sono affermati nella coscienza artistica e nella mente dopo, ma sempre prima di quella *réprise*, debba parere falso e di convenzione, è certo il *Michel Pauper*, nel quale tutto lo stock del

vecchio repertorio è utilizzato e messo a contribuzione.

Il *Michel Pauper,* malgrado i successi che il Becque ha avuto ora in Italia, sarà forse l' unico lavoro che non verrà dato sui nostri teatri; vale perciò la pena che io ne faccia conoscere l' intreccio.

Atto primo. Si fa la conoscenza, — per non tenermi che ai personaggi principali — del signor della Roseraye il quale, a quanto sembra, è un grande industriale che sfrutta le invenzioni di un genio sconosciuto, quello, naturalmente di Michele Pauper, scopritore intanto di non so quale combinazione chimica e che dopo poi scoprirà la pietra filosofale. Michele Pauper — il quale ha l' abitudine di bere e che quando vuole farsi un poco di coraggio e dire le sue ragioni alza discretamente il gomito — quando entra e viene a domandare dei conti al suo socio di invenzioni, è appunto un poco alticcio. Cosa la quale è subito avvertita dalla signorina Elena attratta dalla disputa, che si fa un poco viva, e produce nella sen-

timentale e fiera signorina un senso di disgusto e di nausea. Michele Pauper si accorge dell'effetto prodotto e ne resta turbato. La figlia del suo socio gli ha fatto una grande, incancellabile impressione.

Atto secondo. Si sente nell'aria il fallimento e la rovina.

La qual cosa però non impedisce alla signorina Elena di mandare a chiamare il conte di Rivailles che essa ama ed al quale fra poco darà di questo amore delle prove che nel genere sono un modello di chiarezza e di evidenza. Anzi vale la pena di citare il passaggio del soliloquio di Elena mentre la fida ancella è andata a portare il segreto messaggio. « Le repos de ma vie entière est engagé maintenant dans une aventure d'un jour. Celui que j'ai accueilli comme un maitre se lassera bientôt d'une domination incomplète et j'aurai perdu son respect sans m'attacher sa tendresse. Il me reprochera d'avoir abandonné mon coeur, d'avoir defendu ma personne, mais quelle est donc la jeune fille qui oserait recevoir dans ses bras un autre homme que son mari?

Viens, viens, mon gentilhomme, mon guer-

rier, j'oublie en te voyant toutes les larmes que tu me coûtes. Viens vite que j'admire un instant ta personne hautaine; que j'entende, ta voix brève et dedaigneuse; apporte dans ma prison des paroles de liberté, des chants de revolte. Que je t'envie homme heureux, si superieur aux autres hommes! tu ne connais, ni leurs scrupules, ni leur faiblesse!

Tu as rapporté sur nos chemins paisibles tes habitudes des champs de bataille et tu soumets la vie aussi audacieusement que tu as bravé la mort! ».

E il bel guerriero arriva. Inutile il dire che è un fior di briccone della più bella tinta e che non vuol sentire parlare di matrimonio. A disturbare il colloquio entra il padre de la Roseraye. Il quale è rovinato e per salvarsi ha falsificato delle cambiali. Un estremo tentativo che egli ha fatto non gli è riuscito; ne fa un altro col conte di Rivailles, chiedendogli centomila lire. Ma de Rivailles, anche da questo orecchio è sordo e gli narra invece, come esempio consolante, di non so quale furiere di reggimento, che avendo rubato del

danaro, il giorno della resa di conti si fece saltare le cervella.

L'esempio fa effetto, perchè il conte della Roseraye fa altrettanto e così finisce il secondo atto.

Atto terzo. In casa di Michele Pauper in cui sono raccolte la signora e la signorina de la Roseraye dopo la loro sventura.

Proprio nei giorni di lutto la Signorina Elena ha dato al conte quelle certe prove di cui ho già parlato.... La situazione della signorina è molto cambiata, ma de Rivailles non vuole sposarla lo stesso. E si capisce.... dal momento che non c'è più bisogno di incomodare il signor sindaco.... Scene molte tragiche, e persino ingiurie che Elena lancia al Conte. Poi cambiamento di scena e una specie di apoteosi di Michele Pauper con dimostrazione operaia, musica, discorsi delle autorità municipali....

.... Spunta all'orizzonte un progetto di matrimonio fra Elena che dal canto suo non ha più molte ragioni di fare la superba e Michele Pauper sulla via di fare dei milioni avendo quasi scoperto la pietra filosofale, e che adesso non beve più.

Atto quarto. Quadro primo.

Notte nuziale di Elena e Michele.

— Notte tempestosa, notte in cui è provato che anche chi ha trovato la pietra filosofale non riesce sempre a trovare quello che cerca. Elena ha la debolezza di confessare a Michele la sua colpa; Michele quella di afferrare un coltello per ucciderla.

Secondo quadro — Elena che assolutamente non può mai stare tranquilla, messa fra un assassino, Michele, e un traditore, il conte, preferisce questo ultimo e lo manda a chiamare.

Terzo quadro — La strada pubblica che Michele, ubbriaco fracido, traversa barcollante e cantando una canzone da taverna.

Atto quinto. Michele Pauper consumato dai liquori è agonizzante. Instupidito non conosce più nessuno nemmeno sua moglie che pentita vuole assisterlo. Il grande inventore si quantunque marito infelice, muore. Muore anzi così. Ad Elena, che per fargli tornare il pensiero gli ricorda il passato, egli dice:

« Laissez moi. Qu'on ne me parle plus.... Vous me cassez la tête.... Ah! ma pauvre

tête... Elle s' embrouille.... je m' en vais.... au secours.... a boire.... là là.... aidez moi donc.... (Il *balbutie et regarde Hélène qui tout en le suiivant des yeux s' est dirigée vers la porte de gauche pour chercher du secours — Courant à elle*); Tu m' emportes mes diamants !.... Mes diamants !.... Où sont mes diamants ?

(Il pousse un cri, et se precipitant sur ses appareils il demasque sa decouverte. Illumination du laboratoire par les diamants. Il saisit un bloc cristallisé qui lui échappe des mains et se brise en éclats. Il tombe et meurt la tête entourée de diamants.

Di un dramma come questo basta riassumere l' argomento, e non torna il conto di far altro. Come vedete non manca nemmeno quello che di certi drammi da arena determina quasi sempre un completo successo; l' illuminazione a fuoco di bengala.

Andiamo avanti.

Dopo, Enrico Becque ha scritto *la Navette* (Gymnase 15 nov. 1878). Come ho già ac-

cennato è un brevissimo atto, che però costituisce il lavoro più importante del volume.

Quattro soli personaggi, tre uomini attorno ad una donna allegra; tre uomini dei quali uno, Alfredo, è l'ufficiale.... pagatore; il secondo, Arturo, l'amante del cuore, quello che si deve nascondere quando l'altro, nel suo diritto legale, occupa la piazza; il terzo, Armando, è l'aspirante al posto dell'amante del cuore, posto che sta per diventare vacante, poichè ognuno dei tre desidera una promozione. Anzi Alfredo, l'amante in titolo desidera addirittura la pensione: non ne vuole più sapere dell'eterna partita a *bézigue* che Antonietta gioca con lui ed a cui si riduce adesso tutto il loro amore. Ah! un tempo quando egli era l'amante del cuore, che amabili sorprese, che delizie quei colloqui di contrabbando, tutto ciò che c'era di clandestino nelle loro relazioni! e come ha fatto male a volere mutate le cose! Arturo, l'amante del cuore, il quale ignora che appunto la sua seduzione consiste nel rappresentare per Antonietta il frutto proibito, desidera di andare e

venire da padrone, di dominare la situazione alla sua volta. E su questo dato la commedia si svolge in iscene vive, di un sapore comicissimo, dando un giusto rilievo ad una delle piccole e pur tanto comuni situazioni della vita, mettendo nelle sue vere linee di rappresentazione una delle molte contraddizioni dello spirito femminile e delle non meno numerose imbecillità maschili.

Antonietta accetta di licenziare Alfredo e gli scrive una lettera di congedo; ma Arturo colle esigenze della sua nuova posizione ufficiale le diventa subito insopportabile. Dal momento che egli non è più l' amante del cuore, non più amabili sorprese, non più deliziosi contrabbandi per lui e con lui. Per un altro i pretesti, le menzogne, i sotterfugi, le ore di attesa nelle ombre discrete dell' alcova, così squisitamente compensate, dopo, quando egli seccato delle partite a *bézigue* se ne andrà.... C' è infatti già nascosto nella camera da letto, Armando, il futuro amante del cuore che seguita a rappresentare il frutto proibito, il capriccio, la grande seduzione dell' anima femminile.

E Arturo capisce subito di aver fatto una sciocchezza, a cui è ancora in tempo a riparare.

Arthur — Antonia, j 'ai fait une bétise.

Antonia — Laquelle ?

Arthur — Nons étions plus heureux avant.

Antonia — Avant quoi?

Arthur — Quand je n' étais pas seul.

Antonia — Il est trop tard, mon ami, j 'ai fait ce que vous avez voulu (*A Adèle qui vient d' entrer*). Qui est-ce qui il y a, Adèle?

Adèle — Monsieur est lâ, madame: il dit que madame lui a écrit une lettre épouvantable: il prie madame de lui pardonner.

Antonia — Tu entends, Arthur; tu peux encore te raviser, si tu le veux. Que decides tu?

Arthur — Tiens! Voilà ce que je décide. Chut! (*Il se lève sans bruit et sur la pointe des pieds se dirige vero la porte de gauche*).

Antonia — (*courant sur lui*) N' entre pas. (*Elle l' arrête et le place de telle sorte, que, la porte ouverte, il se trouve caché derrière; ouvrant la porte, à Armand*) Sortez, monsieur; ne dites rien, vous me perdriez. (*Ar-*

mand sort; il traverse la scène en riant et gagne la porte de droite).

ARTHUR — (*entrant a gauche*) Déjà!

ANTONIA — (*à Adèle*) Fais entrer (*Elle reprend se place à la table de jeu. Alfred entre piteusement*) Asseyez vous, mon ami, je faisais des patiences en vous attendant.

Tutto ciò è invero del teatro e fatto con garbo; una situazione un po' audace, ma presa di fronte, risolutamente, trattata con mano sicura e ferma; in fondo, una piccola punta di verità dura, aspra, osservata con precisione e finezza. Ma non siamo ancora oltre certe qualità che possiamo ammirare anche in altri. Di questi piccoli tratti di vita vissuta colti con felicità di arguzia e di schietta comicità, di queste vere intimità della natura umane adombrate in tocchi leggieri, di una osservazione che può sembrare superficiale nella forma, ma nella sostanza è acuta e profonda, il repertorio moderno ci offre molti altri esempi. Un critico della *Revue des deux mondes* trova che « La *Navette* mérite de rester au même titre que la *Visite de noces* » e che « c' est un bijou d' acier noir, un fla-

con ciselé qui ne tient qu' une goutte, mais d' une essence de misantrophie si pure, qu' elle ne perdra pas de long temps sa force » Ritengo che ci sia in questo un poco di esagerazione. Non c' è bisogno di arrivare sino a Dumas per fare dei confronti con *La Navette*; basta fermarsi a Labiche; intendiamoci; non al Labiche del *Cappello di paglia*, ma a quello del *Misantropo e l' Alverniese.*

E per trovare l' autore pel quale un confronto con Dumas può essere tutto fatto a suo vantaggio, bisogna, oltre che alla *Navette*, passare oltre anche a *Les honnetes femmes* (*Gymnase 7 gennajo 1880*) un atto mediocre e insignificante, e arrivare ai *Corbeaux*. L' autore non è ancora completo, nè equilibrato; ma infine è cominciando da questo lavoro che il Becque porta una nota personale ed acuta nel teatro contemporaneo, e che di questa sua forma personale della rappresentazione teatrale ha già nella mente chiaro ed esatto il concetto e nell' opera eseguita un fortunato principio di applicazione.

I corvi furono rappresentati alla Comédie il 14 settembre 1882. Dopo quindici anni che scriveva nel teatro, ed avendone già oltre quaranta di età, Enrico Becque forzava finalmente le porte del primo teatro francese.... e vi veniva accolto a fischiate.

La commedia è stata rappresentata molte volte in Italia; e non importa perciò che ne racconti l' argomento. Mi limiterò a dire che si tratta di quattro povere donne, le signore Vigneron, moglie e figlie del signor Vigneron, ricco industriale che faceva vivere signorilmente la sua famiglia, le quali allo improvviso mancare del capo della famiglia si trovano in balìa di un mucchio di farabutti, di un vero stormo di corvi che si abbatte furiosamente sulle spoglie del morto, sul patrimonio delle orfane. È la caccia, resa ignobile dalla paura, dei fornitori; la complicità del notaio di famiglia col socio della fabbrica, signor Teissier che vuole profittare degli imbarazzi delle donne per deprezzare i loro valori, e ricomprarli poi di seconda mano; l' elevamento

a somme favolose delle liste da pagare, che il povero morto non può più controllare, e che si presentano per la riscossione due volte, profittando dell' ignoranza delle povere donne; è l' allontanamento, la fuga di tutti i facili amici delle ore liete; la viltà della defezione di ogni più sacra parola data; infine tutto un rimescolìo, un sollevamento di cupidigie, di appetiti, di ostilità.

E le quattro povere donne restano sole, abbandonate. Invano si dibattono contro lo stuolo famelico, invano una delle giovinette scongiura quella che doveva essere sua suocera a volerla ancora per nuora poichè il matrimonio è per lei oramai una riparazione; invano un' altra cerca di utilizzare il suo ingegno e la sua coltura di musicista. La lotta è troppo aspra, vera lotta dei deboli contro i forti, crudele, senza quartiere.... e che finisce nel piccolo e limitato dramma artistico, come finisce nel grande e doloroso dramma della vita.

La terza delle ragazze offre in quella rude battaglia il migliore esempio di onestà, di fermezza. Ed è uno degli spogliatori suoi e della

sua famiglia, uno dei birbanti che le circondano che riconosce in lei queste qualità, non uno degli uomini onesti che esse invano si sono cercate attorno in quell'ora di angoscia. E il socio nella fabbrica del babbo Vigneron che le salva. Dopo di avere offerto alla fanciulla di diventare la sua amante, le offre di farla sua moglie. Ed essa, in un profondo senso di nausea di tutte le miserie, di tutte le viltà della vita in quell'ora intravedute, essa, vinta e rassegnata, accetta.

In ciò per parte di Teissier, nessun intenerimento, nessun pentimento della spogliazione fatta a quelle disgraziate. Teissier è in perfetta buona fede di essere un perfetto galantuomo; l'ultima scena e la frase che chiude la commedia, è una trovata, un improvviso raggio di luce che illumina in pieno tutto il personaggio. In questo matrimonio, dunque, nulla che possa sembrare una riparazione; forse la punta sottile di un capriccio amoroso di vecchio celibe; ma veramente in fondo, la certezza di un ottimo affare; la ragazza è savia, terrà mirabilmente la sua casa, lo curerà amorosamente nei suoi acciacchi di vecchiaia,

gli sarà accanto a difesa, e terrà validamente testa il giorno in cui si muoverà sopra di lui un altro stuolo di corvi affamati: i suoi parenti poveri.

E il vecchio ladro è anche il più galantuomo di tutti.

Il quadro, per la precisa ricostruzione delle figure, studiate non solo nei loro rapporti sociali, ma anche nella loro intima realtà, rivelata tratto tratto con qualche motto che scuote per la sua energia di verità spietata e crudele, è degno di Balzac.

E il nome di Balzac si ricorda anche meglio ove si tenga presente su quale passione umana, su quale lato della esistenza sociale si porti l'osservazione. No, non è l'amore in tutte le sue manifestazioni il solo agente sociale, degno di chiamare l'attenzione dell'artista: l'opera dello scrittore che astrae da esso, interpreta più direttamente la vita del tempo, dà ragione di tutto il movimento dello spirito moderno; l'opera che astrae da esso, o che non lo considera che come elemento

secondario, intende ad una maggiore e più vasta larghezza dl rappresentazione. E se badate alle opere più significanti degli scrittori moderni, dei più vari paesi opposti per tendenze, per tradizioni artistiche, per natura d' uomini e di cose, troverete questa intesa intellettuale degli spiriti superiori, agenti in uno stesso senso, forse inconsciamente. Osservate le opere di Sudermann, di Ibsen, di Tolstoi, e vi colpirà sopratutto come il contenuto dell' opera sia diverso, come il materiale drammatîco e di passione si allontani per la massima parte, dalle solite eterne, e su tutti i toni cantate, canzonette d' amore.

Certo non è facile il fare entrare tutto ciò nelle abitudini del pubblico: gli occorre una coltura, una nutrizione intellettuale, un senso ampio della vita che egli non ha ancora. Una storia d' amore, comunque vecchia e logora, riesce sempre ad appassionarlo; una storia di denaro, di successione, per quanto ricca, di incidenti drammatici inaspettati, rilevanti la natura umana sotto un aspetto nuovissimo,

per quanto tragica essa pure nelle sue conseguenze, per lo meno come una storia di amore, lo lascia più freddo e indifferente.

Tornando per un momento al lavoro di Becque, comprendo assai bene come il pubblico, abituato a ridere alle *pochades* od a commuoversi alle grullerie del *Padrone delle ferriere* abbia trovato la commedia triste, monotona e melanconica, con quelle quattro donne in lutto perpetuo e sempre lagrimanti; comprendo come egli abbia provato un senso di malessere davanti a quella fredda, calcolata perpetrazione di una azione malvagia che dura per tutta la commedia. Ciò non mi meraviglia per parte del pubblico, dal momento che il critico della *Revus des deux mondes*, uno dei più seri ed autorevoli giornali d'Europa, ha detto i *Corvi* una commedia di « una probità ripugnante, di una sincerità scandalosa ».

Molto miglior sorte che i *Corvi*, sia in Francia che in Italia, ha avuto *La Parisienne* (Renaissance 7 feb. 1885) l'ultimo dei lavori del Becque.

« L'azione — scrive Luigi Capuana — e i mezzi teatrali vi sono di una semplicità antica. » Uno dei tanti *ménages* a tre: Clotilde; il di lei marito, Du Mesnil; il di lei amante, Lafont. Lei, abile, astuta con un grande bisogno di brillare in società, di conservarvi il suo rango. Vive fra il marito e l'amante, tranquilla, sicura. Quando il marito la secca ricorre all'amante; si rifugia verso il marito quando l'amante l'imbarazza. Perfettamente incosciente del resto e in buona fede con entrambi.

Così da parecchio tempo. Improvvisamente un capriccio amoroso per un giovane americano la sorprende, ed è con questo episodio che comincia la commedia. Appagato il capriccio, essa ritorna all'amante, senza ribellioni, quietamente, come intanto, durante il capriccio, senza ribellioni, quietamente ha seguitato a subire il marito. E così la commedia finisce. Il marito continua ad ignorare tutto, l'amante ha un vago sospetto dello intermezzo che c'è stato, ma non vi si ferma troppo.

E tanto comoda la relazione di una donna che ha un marito così ingenuo e sicuro del fatto suo!...

La *Parigina*, ripeto, ha avuto anche in Italia con successo onesto, lieto; entusiastico no, perchè l'entusiasmo delle platee italiane — e perchè no anche di tre quarti della critica? — è riserbato al *Padrone delle Ferriere*; ma ad ogni modo un successo, il che permette di non disperare completamente dell'avvenire. —

Ed è già molto infatti che sia andata così perchè nella *Parigina* non c'è precisamente nessuna delle cose che il pubblico è stato abituato a chiedere a una commedia. Per esempio gli hanno detto, tanto che ha finito per crederlo, che le condizioni necessarie, indispensabili per una commedia sono: un intreccio, e dei colpi di scena. Nella *Parigina* non c'è nè intreccio, nè azione di alcuna sorta; i personaggi rifanno tre o quattro volte sempre la stessa scena, e si trovano uno di fronte all'altro quasi sempre nella stessa situazione,

Nella *Parigina* non ci sono colpi di scena e di effetto: i finali d'atto sono piani, semplici; col cambiamento di poche battute, il taglio degli atti potrebbe essere fatto in qualunque altro punto, tanto tutto il tono delle scene resta uguale, dalla prima all'ultima.

Ma un'altra cosa gli hanno anche ricantata su tutte le arie al povero pubblico, per modo che egli è arrivato a farsene come un articolo di fede, e cioè che in una commedia ci deve essere almeno lo studio di una grande e forte passione.

Ora è precisamente la passione vera, profonda, che manca a questo lavoro; i personaggi sono troppo figli del secolo per permettersi questo lusso.

Clotilde du Mensil inganna il marito per l'amante, questo per un secondo; ma non ha trasporto alcuno nemmeno per quest'ultimo, e lo lascia partire, lasciandosi riprendere dal primo amante, senza rivolta, senza grandi rimpianti, conservando sempre in mezzo a tutto

ciò un senso di benevolenza indulgente pel marito.

Il quale è perfetto, completo nella sua fiducia bonaria; è così tutto preso dal bisogno di fare fortuna che all'amore di sua moglie non chiede altro che una specie di *camaraderie* affettuosa e cortese. Il tempo delle grandi passioni, se pure ne ha mai avute, è passato; bisogna darsi al serio adesso, e pensare a tenere con decoro il suo posto in società. La velleità di far della morale a sua moglie, a proposito delle amiche mondane che essa si cerca, gli passa subito, dal momento che in una di quelle amiche vede la possibilità di una influente raccomandazione per l'impiego che egli desidera.

Chi è studiato anche con più crudele senso di verità, è l'amante, l'amante cui il lungo possesso, — che egli arriva sino a credere legittimo — dà delle arie e delle pose coniugali. Ma poichè infine egli non è il marito, ha certo qualche sospetto, ha ben paura di *esserlo*.... ma ciò non lo fa disperare, non gli dà nessun impeto di rivolta, nessun grido di dolore e di amore; non teme che il comico della situa-

zione di semi-marito ingannato, e sorveglia, è seccante, noioso come un vero marito. In fondo anche ciò che teme più di tutto è la rottura di una relazione, diventata una piacevole abitudine, con una bella donnina, elegante, la quale non gli costa niente, e che sa troppo abile per compromettersi, troppo rispettosa delle convenienze sociali per essergli di imbarazzo quando egli vorrà farsi una famiglia propria. Così egli accetta di andarsene, quando essa lo prega; e quando ritorna, malgrado abbia sempre un po' il sospetto di *esserlo stato*, riannoda ancora la vecchia relazione.

Il signor Simpson infine non è certo più appassionato degli altri: gran contribuente al conspetto dell' esattore, e gran cacciatore al conspetto di Dio, egli prende il bene dov' è. Nel suo passaggio ha trovato una donna che gli è piaciuta; si è fermato un momento con lei, poi ha ripreso la sua via; fra cinque giorni l' avrà dimenticata; come essa pure avrà dimenticato lui. Quando Clotilde risponde a Lafont, nel terzo atto, che ha dimenticato il nome dell' uomo con cui ha fatto colazione dieci minuti prima, essa è in buona fede.

Come del resto è in buona fede sempre; anche nel punto in cui essa con Simpson ha un momento di commozione, e versa qualche lagrima.

In quelle lagrime alcuni critici hanno veduto un nuovo tratto di ipocrisia e di falsità dell'animo femminile; altri come un accenno che sposta la linea del carattere di donna mondana, troppo intelligente per chiedere alla vita più di ciò che questa può dare.

A me pare invece che quel fugace momento di commozione sia sincero e integri nella sua completa verità tutta la visione di donna che l'autore ci ha voluto dare. Ed è veramente un tipo moderno di donna, nella sua dolorosa incoscienza del bene e del male. Il riscontro è curioso; l'Eva antica era in questo stato prima di mordere il famoso pomo: si direbbe la moderna sembri ritornarvi per averci morso troppo, per avere chiesto continuamente alla vita un distillamento sempre più acuto di sensazioni e di godimenti. Oltre quanto può dare la vita, è inutile il

chiedere; nella classe sociale che il Becque mette in iscena, è appunto la discendenza di tutti questi esauriti, che non hanno più forti desideri, nè vive passioni e nemmeno grandi vizi. Ma se troppi secoli ha l'umanità dietro le spalle, perchè non sia presso ad un grande esaurimento di ogni sano e forte senso della vita, nondimeno nella stanchezza dell'ora che passa entra ancor la fuggevole e rapida visione di tutto che di dolce e di buono della vita si è andato perdendo.

In ogni affogamento di un grande ideale è sempre la vaga aspirazione di un nuovo, ancora inconsciamente intraveduto, costituito da elementi ancora informi e che aspettano un nuovo *fiat* vivificatore. Quale, questo ideale di vita del secolo futuro? è difficile il dirlo, nè certo può dirlo un'opera d'arte; ma intanto nella *Parigina* è fermato in una felice creazione d'artista tutto un mòmento di stato di coscienza morale.

Osservatelo bene sotto questo aspetto, e vedrete come il lavoro d'arte si elevi ad una

altezza non comune. Nella sua forma leggiera, elegante di commedia, nasconde un dramma doloroso e pauroso, il dramma degli oscuri problemi dell'anima. Quando l'osservazione comica porta veramente all'intimo della miseria e della debolezza umana, cessa di far ridere; non sempre si riesce a ridere difatti alle situazioni del marito e di Lafont; e in più d'un momento si sente tanto che Clotilde du Mensil — la quale pur fa muovere i fili dei burattini di quella commedia in apparenza così gaia — è mostruosa, orribile di degradazione, di smarrimento di ogni coscienza morale, che è un sentimento di pena e di angoscia che provate.

Ed è stato questo che il pubblico ha sentito e compreso, che è arrivato ad imporglisi malgrado gli sia stato presentato in una forma urtante contro le abitudini, le idee, i dogmi riconosciuti ed accettati da lui da tanto tempo sull'arte della scena.

Il pubblico è stato preso di fronte in ogni suo vecchio pregiudizio delle convenienze e delle convenzioni teatrali: in un paio d'ore ha visto passarsi davanti agli occhi lo spetta-

colo di una umanità così dolorosamente malata, un tale spettacolo di abbiezione e di imbecillità umana — studiata con una implacabilità che ha quasi della ferocia — quale gli era stato detto in primo luogo non esistere affatto, poi non potersi nè doversi portare al teatro. Ed egli non ha protestato che timidamente, fiaccamente, perchè, ripeto, ha compreso che tutto ciò che gli si mostrava era vero, e non c'era che quella forma aspra, violenta per dirglielo. Ed egli ha perciò accettato, o per dir meglio subito, giacchè le conquiste non si fanno infine che colla forza.

E il miglior mezzo di essere forti è ancora e sempre quello di essere veri.

Ed è in questa brutale e rude esposizione del così è che sta l'avvenire del teatro, e il possibile rimedio di salvarlo, di rielevarlo a dignità d'arte.

Non si possono citare le due commedie di Enrico Becque come un modello di perfezione: la mente dell'autore ha già intraveduta la forma; la mano non è ancora riuscita a renderla esattamente.

E qui dunque il dissidio fra pubblico ed

autore, fra pubblico ed autori anzi, perchè la querela si estende anche ad altri casi, ma saranno gli autori che vinceranno. Il pubblico è intellettualmente sempre il meno forte e finisce coll'accettare la legge del più forte: ha pur finito coll'accettare il Teatro di Dumas figlio.

Interessantissimo è sempre il fare delle ricerche sugli autori che hanno più urtato il pubblico e sollevato le ire della critica. Press'a poco nei giorni in cui con molto scandalo delle coscienze timorate si recitava la *Navette*, si riprendeva *La fils naturel*, ed i giornali riportavano brani degli articoli di critica scritti nel 1858, quando la commedia fu data per la prima volta.

Curioso questo brano di Gautier: « Un des caractères les plus singuliers des œuvres de M. Dumas fils c'est qu'elles ne relèvent d'aucun modèle antique ou étranger: elles semblent nées spontanément sur un sol vierge; aucune racine ne les rattache au passé, nulle trace d'étude ou de tradition ni dans l'idée ni dans la forme. » Ebbene: io credo che si

possa dire qualche cosa di simile anche per queste due commedie di Becque. Un solo filo forse, ma tenue, di derivazione c'è per una sola delle commedie, pei *Corbeaux*, che hanno qualche aria di famiglia con alcuni personaggi di Balzac.

Sempre a proposito del *Fils naturel*, Emilio Montegut, nella *Revue*, si scagliava contro il « teatro realista ». E il critico del *Figaro*, nel riportare questi giudizi, aggiunge con ironia:

« *Le fils naturel,* en 1858, passait pour du théatre réaliste. Qu'en dites-vous, o Becque, et qu'il a fallu du chemin pour arriver à la *Navette?* »

Ebbene! Se Dio vuole se ne è fatta e se ne farà ben dell'altro della strada — La via intanto è tracciata e i *Corbeaux* e *la Parisienne* potrebbero avervi sognato i primi passi.

Da *La Gazzetta Letteraria* — anno 1890 n. 14 — e La *Gazzetta dell' Emilia* 1891.

LA CRISI LIBRARIA

I.

L'ultimo libro di Luigi Capuana — Le voci de' litiganti — I tempi di Sommaruga — Le ragioni degli editori.

UIGI CAPUANA nell' ultimo libro pubblicato — *Libri e Teatro* — ristampa alcuni articoli pubblicati due o tre anni sono nel *Fracassa*, articoli nei quali trattava della *Crisi letteraria.*

Molti, forse, li ricorderanno ancora; la parola *Crisi* ebbe fortuna. Adoperata prima di allora in una conferenza da Arturo Graf, il quale, però, vi faceva attorno solo delle osservazioni di indole artistica, e ripresa dal Capuana coll' intento più modesto ma non meno interessante di indagini quasi puramente commerciali, servì poi di titolo a parecchi altri studi. Si ebbero in poco tempo delle serie di

articoli sulla *Crisi drammatica* e sulla *Crisi musicale*: tutto il giornalismo italiano parve un momento un' accademia di dottori studianti un grave caso di malattia.... a meno che non si voglia piuttosto battezzarlo per un tribunale di commercio riunito a discutere intorno ad una causa di bancarotta!

Veramente può dirsi che si trattava tanto dell' una come dell' altra cosa. Poichè l' argomento è sempre presente e il dissidio fra autori, editori e pubblico è sempre così vivo come due o tre anni or sono, e si manterrà tale probabilmente anche per molto tempo; poichè la ristampa di questo studio di Luigi Capuana dà all' argomento stesso nuovo sapore di attualità, sia permesso anche a me di aggiungere a tutte le *Crisi* pubblicate anche quest' altra, *Crisi libraria*, la quale nel suo enunciato determina forse anche più chiaramente di ogni altro i limiti entro cui l' esame vuole essere contenuto.

Per quanto il lato di osservazione voglia essere del tutto commerciale, non è detto però che esso non debba condurre anche ad una constatazione di momento intellettuale poco

confortante forse, ma non senza interesse ad essere esaminata un poco da vicino.

La querela delle parti contendenti è vecchia, è nota; pure mi tocca riassumerla per quanto brevemente.

Dicono gli editori: « La produzione letteraria non va in Italia, perchè il pubblico non legge, non ha fiducia negli autori nazionali, i quali, del resto, hanno pretese di prezzi altissimi che lo spaccio dei loro libri non giustifica in nessuna guisa ».

Gli autori invece dal canto loro osservano: « Gli editori ci scorticano: un libro che ci costa un anno di fatica ci viene pagato dalle due alle tremila lire ». — E sono anche in pochi ad essere pagati con questo prezzo — « Come si vive così; — proseguono gli autori — in che condizioni di agiatezza e di comodità, che pure occorrono alla produzione intellettuale, si può lavorare a questo modo? Molti di noi si allontanano dalla letteratura per darsi al teatro o al giornalismo, che rende di più ed esige di meno; quelli che vi perseve-

rano, se vogliono vivere, precipitano poco per volta nella produziona commerciale. Il gusto del pubblico è volgare; non incoraggiati dagli editori, non possiamo innalzarlo sino a noi; ebbene noi discendiamo sino a lui; ciò almeno ci farà vendere di più e gli editori ci pagheranno un poco meglio ».

Il pubblico, per conto suo, resta sereno, e al di sopra delle accuse che gli vengono da chi scrive e da chi stampa libri; tutt'al più, quando le lagnanze arrivano fino a lui, si stringe nelle spalle, dicendo: « E perchè dovrei leggere se non me ne sento il bisogno? E perchè dovrei proprio scegliere, in caso, la loro roba, che è sempre roba noiosa e costa caro? Come? Debbo spendere cinque lire per un romanzo italiano, mentre ho il doppio di carta stampata e dieci volte tanto di divertimento leggendo un libro francese, spendendo 3,50 e magari anche una lira sola se mi rassegno a leggerlo in italiano? »

Tenendo calcolo dunque di tutti i varî discorsi, la situazione si riassume così, in Italia, relativamente alla produzione letteraria: editori esosi, veri Shylock della carne dei poveri

autori; autori ancora inadatti a dare al loro prodotto un sufficiente valore commerciale pel pubblico; il pubblico o analfabeta o senza buon gusto, o senza amor proprio nazionale.

Come è facile il vedere, la situazione non è lieta per nessuno. Non sembra però al Capuana disperata del tutto dal momento che egli mette avanti un rimedio, e poichè l' egregio critico stabilisce una somiglianza fra crisi letteraria e quella di qualsiasi altro ramo dell' attività nazionale, il rimedio che egli suggerisce è quello stesso che si crede opportuno quando è imminente un *krac* industriale o bancario, e ciò la formazione di un grande capitale destinato ad alimentare la produzione letteraria: « Una, due case editrici, coraggiose, piene di fede nella loro impresa, decise a concentrare qui (*a Roma*) gran parte dei produttori e della produzione italiana, basterebbero per iniziare un movimento di risveglio, se avessero a capo uomini esperimentati e di larghe idee ».

Questo suggerisce Luigi Capuana; e più oltre: « Un giornale letterario ben concepito, fornito di molti mezzi, con elevati intendimenti artistici e una profonda conoscenza di tutto quello che serve a scuotere e ad attirare il pubblico potrebbe benissimo promuovere il movimento di risveglio, continuarlo, ingrandirlo, dirigerlo ».

Ma è veramente la mancanza di capitali che impedisce lo sviluppo della produzione letteraria? Non sono in Italia tre o quattro editori, cinque o sei giornali che pagano? Pagano poco gli uni e gli altri, questo è vero, ma pagano proporzionatamente a quanto possono, in relazione al consumo. Se domani sorge un editore mecenate il quale si voglia mettere a pagare cento franchi una novella, come fa uno dei tanti giornali francesi al più modesto dei suoi novellieri, credete voi che i novellieri italiani cresceranno in valore (in numero cresceranno certo) e si faranno per questo leggere di più? Avrete un bel pagare di più la mano d' opera, ma poichè essa non varrà nè meglio nè più di prima, la richiesta sarà sempre scarsa lo stesso, e le case editrici le più

coraggiose, le meglio fornite di capitali, finiranno in breve collo stancarsi.

Sempre nello stesso ordine di idee che la produzione letteraria non abbia sviluppo per mancanza di capitali e di iniziativa, si è spesso volentieri citato da molti il Sommaruga, e lo stesso Capuana vi accenna, come per dire in sostanza: « Vedete, quell'editore coraggioso era pure riuscito a dare al suo paese un risveglio letterario, tentando ed osando, era riescito a creare un soffio di passione letteraria che si diffondeva da un capo all'altro della penisola e vivificava ogni cosa ».

Ma non si avverte che così si scambiano i rapporti da causa ad effetto; non si avverte che attorno ad Angelo Sommaruga era venuta come accentrandosi tutta la fioritura di coltura che si era prodotta in Italia nei venti anni da che essa era libera nazione. In un centinaio di articoli critici, in quattro o cinque volumi di versi, mezza dozzina di novelle, tutta quell'agglomerazione di materiale letterario ed artistico era stata esaurita. Ciò vale quanto dire che dopo due o tre anni — il tempo appunto della maggior voga del *Fan-*

fulla, della *Bizantina* e della casa Sommaruga — la letteratura italiana non aveva più niente da dire o almeno ben poco; che pochi dei nomi di quei cataloghi di casa Sommaruga o dei collaboratori di fogli letterari poterono seguitare ancora a rivolgersi al pubblico.

E il pubblico italiano abbandonò molti che erano già finiti; ma seguì con cura amorosa i sei o sette che non lo erano ancora e che fortunatamente non lo sono nemmeno ora. Ad essi si sono aggiunti altri tre o quattro produttori; in tutto una dozzina di scrittori che contano ancora qualche cosa e i cui libri si vendono a parecchie edizioni.

Certo, queste « parecchie edizioni » non sono ancora tante da permettere agli autori, non dico la ricchezza — non è nemmeno da discorrerne — ma quella agiatezza, quella comodità di vita che pure è necessaria all'uomo moderno per la produzione intellettuale. È ormai passato di moda il genio che lotta colla fame, e il relativo giaciglio in cui si fabbrica il

capolavoro, è un ritornello romantico che nessuno più ora avrebbe il coraggio di ripetere. Tuttavia è ancora un pio e lontano desiderio quella ricchezza a cui l'uomo di lettere avrebbe lo stesso diritto dell' onesto fabbricante di bottoni automatici o di burro artificiale; ma è veramente colpa degli editori?

Io non ho nessuna ragione di far la corte agli editori: nemmeno un libro da pubblicare. La verità mi par questa:

Nella speculazione libraria l' autore non rischia che il lavoro, frutto del suo tempo e dei suoi studi; ma ciò non rappresenta un valore commerciale che il giorno in cui questo valore è quotato sul mercato librario.

Può darsi che quel giorno il lavoro sia stimato mille; ma può darsi anche che venga calcolato zero. E in tal caso, che pure è il più probabile, chi è che ci rimette qualche cosa di certo, di positivo, rappresentato da un vero e reale valore in denaro, se non l' editore che ha fatto le spese della stampa?

E perciò naturale che l' editore si premunisca contro questo possibile disastro, non compensando affatto gli autori sconosciuti, e te-

nendo basso anche il compenso dei più noti, perchè nulla di più variabile del gusto, del capriccio del pubblico.

Se il rachitico romanzatore dei nostri tempi, che è arrivato ad avere un libro stampato, e che nei giornaletti letterari si battezza di genio sfruttato a tutto spiano, volesse prendersi lo incomodo di dare un occhiata ai fondi di magazzino della propria produzione, forse l' orgoglio gli calerebbe un poco.

Perchè esigere in un editore le alte e intellettuali qualità di un mecenate, se egli non è, non vuole essere altro che un commerciante?

Ed egli ha perfettamente la logica di un commerciante e l'applica rigorosamente.

Così ci sono in Italia autori ahe rappresentano valori alti, fissi, sicuri? Pochi invero; uu seducente prosatore, che ha trovato il segreto di diventare popolare, conservandosi artista; un critico illustre che è anche gran poeta e qualche altro....

Ebbene: potete stare sicuri che gli editori con loro non si fanno pregare a sborsare quattrini e molti; non già perchè quelli siano gli

eletti, ma semplicemente perchè sono i più letti.....

Gli editori non fanno la letteratura, ne sono gli strumenti involontari.

L'editore non è infine che un intermediario fra autore e pubblico; la querela vera sta dunque fra produttore e consumatore.

Volendo farne capo agli editori la si sposta dal vero punto sotto cui deve essere esaminata.

II.

Il caro dei libri — Compratori e lettori — Coltura – Il plebiscito dei « Cento ».

È il livello di coltura letteraria di questi consumatori, cioè del pubblico italiano che bisogna conoscere, perchè la questione sia posta bene.

Ho spesse volte pensato a quale altezza di raffinamento intellettuale bisognerebbe che un popolo arrivasse, perchè sentisse bisogno di scendere un giorno in piazza a fare una rivoluzione contro il caro dei libri. Un'altezza,

quale certo mai nessun popolo raggiunse, quale forse mai nessuno toccherà.... meno poi di ogni altro, il popolo italiano.

Poichè, anche lasciando a parte tutto il complesso di ragioni economiche, per le quali il popolo italiano ha, pur troppo, tanti e ben altri più acuti e pressanti bisogni che lo stringono e lo fanno scendere talvolta in piazza a reclamare il soddisfacimento di un appetito, molto meno spirituale e intellettuale, è certo che esso è fra tutti, quello pel quale questo bisogno di lettura è il meno sentito ed il meno vivo.

Non ancora il libro fra noi è diventato un coefficiente nello svolgimento della vita nazionale. Si capisce bene che qui non parlo del libro professionale o scientifico. Questo fa parte dei ferri del mestiere; è uno degli attrezzi di ogni funzione di lavoro e di attività e ci si rassegna sempre a comprarlo. Parlo invece dell'opera letteraria la cui utilità pratica, immediata, non è tanto facile il mettere in ispiccioli, e che pure è tanta parte nella integrazione della creatura umana, la quale pur sente in certe ore che ha in sè anche le

energie di una vita spirituale, che vogliono il loro momento di attività.

Quante sono in Italia, le persone, anche le più facoltose, le quali nel passivo del loro bilancio annuo mettono una certa somma per acquisto di libri, come ne mettono, per esempio, pel rinnovamento della biancheria, o per le riparazioni del mobilio di casa? C'è da scommettere che non arrivano al migliaio, la quale cifra per una popolazione di trenta milioni — leviamoci pure anche i soliti 17 milioni di analfabeti, che debbono essere calati ben di poco — è invero molto meschina.

E poi badate che come espressione di nutrizione intellettuale, questa cifra è ancora superiore al vero.... Poichè i sei o sette grandi editori, che abbiamo sparsi in altrettante città italiane — gli editori di romanzi veramente sono anche meno — vi diranno che hanno ognuno un certo numero di famiglie signorili che acquistano le novità, ma che se le fanno mandare tutte, senza criterio di scelta e gusto di elezione, il che scema di molto la probabilità che l'opera d'arte corrisponda ad un vero bisogno di lettura, e cresce l'altra che

non si tratti anche qui che di un piccolo sfogo di vanità.

Ma torna inutile insistere su questo dubbio: essi comprano e pagano, e ciò basta pel genere di osservazioni al quale mi voglio limitare; essi comprano e pagano, e ciò basta agli editori,... e stavo per dire anche agli autori.

Ma quale che sia il valore intellettuale contenuto in questa cifra di compratori, cifra fissa, sicura, almeno per un certo numero di autori e per la fama di cui godono alcuni editori, questa cifra è assolutamente troppo misera cosa per ciò che riguarda la speculazione libraria.

Ho abbastanza pratica di libri per dire che la vendita di un romanzo si limiti a questo migliaio di copie. A parte gli autori in posizione eccezionale ai quali ho già accennato, ve ne sono altri tre o quattro che in uno stesso anno riescono a vendere due edizioni di un loro volume, poiché v' ha in Italia certo un altro migliaio di persone che senza avere il gusto delle collezioni complete e riserbandosi il diritto di scelta e di preferenza, compra e legge gran parte delle novità letterarie.

Ma intanto la cifra limitata di pubblico di compratori su cui gli editori possono contare con sicurezza, reca questo inconveniente: la elevazione dei prezzi. Poichè l'editore che conosce il suo mestiere e il suo pubblico fa questo ragionamento: — « So benissimo, — per quanto il valore di un libro non vada giudicato al peso della carta, e a compattezza di composizione tipografica — che il prezzo di tale libro — 300 pagine a caratteri larghi e con grandi margini — commercialmente non sarebbe più di due lire; ma io lo metto a cinque. Sono sicuro di venderne un migliaio di copie, che, detratto lo sconto, mi portano un incasso di 4000 lire; se lo metto a due o anche a tre lire, potrò forse guadagnare 500 compratori di più.... ma ci rimetto certo più di un migliaio di lire — ». In questa alternativa vi pare che un editore, possa stare in dubbio solo un momento?

Quanti lettori ha un giornale di duemila copie? In Italia, in cui i giornali si prestano

e c'è della gente che si rassegna a leggerli magari due giorni dopo; in Italia, in cui si va al caffè appositamente per leggere i giornali, e si crede così di fare una economia, non è esagerazione il dire che due mila copie di giornale fanno supporre dai diecimila ai quindicimila lettori.

Questa cifra si può duplicare e triplicare relativamente al numero di lettori che lasciano supporre duemila copie di un romanzo.

Perchè è appunto questa la caratteristica di gente per cui la lettura non è parte integrale di vita dello spirito e della intelligenza: la facilità con cui si consente a leggere un libro che non vi sia costato il sacrificio di qualche lira, la quale vi rappresenti il corrispettivo di qualche altro svago di cui vi siete privato; il facile e indifferente abbandono con cui chi ha comprato un libro lo cede ad altri, senza neppur curarsi di richiederlo. E il libro così gira per un numero infinito di mani e ritorna al suo proprietario in uno stato da far pietà, quando pur ci ritorna, perchè c'è della gente, onesta sino allo scrupolo, che non froderebbe il prossimo di un centesimo,

ma che non ha nemmeno il più lontano sospetto che il tenersi un libro prestato sia commettere un'appropriazione indebita.

È questa mancanza di cura gelosa che rivela la fiacchezza della passione, la nessuna importanza che si annette presso di noi all' opera letteraria.

Ma è veramente così strano che il gran pubblico, la folla anonima, non si curi di seguire il movimento letterario del proprio paese, non metta ancora la lettura di un' opera letteraria fra i bisogni della sua vita spirituale?

Nelle classi più alte, in quelle di coloro che hanno voce di rappresentare il meglio della coltura e del pensiero, non abbiamo avuto prove di un' indifferenza anche maggiore e più deplorevole?

E queste prove debbono forse essere ancora presenti al pubblico, perchè la loro documentazione è recentissima e molto anzi se ne è discorso.

Ricordate infatti quella strana e curiosa pubblicazione fatta dall' Hoepli alcuni mesi

or sono, quella specie di plebiscito letterario di « Cento illustri contemporanei » in cui, fu già rilevato da molti, era così magra e meschina l'importanza riconosciuta all'opera letteraria?

In tutta quella noncuranza per le manifestazioni artistiche non vedete voi un vecchio avanzo del pregiudizio, pel quale ogni produzione d'arte e di letteratura deve essere ritenuta cosa frivola, non seria, non degna di richiamare l'attenzione di uno scienziato? Ma credete voi che al giorno d'oggi possa raggiungersi una vera elevazione di pensiero in qualsiasi disciplina, senza tener calcolo della storia dell'anima umana resa appunto dall'opera d'arte?

Essi lo sentono bene tutti questi educatori che debbono alimentare le nostre menti, tutti questi custodi dell'arca santa del pensiero e della sapienza; e anche quelli che sono foderati di dentro e di fuori di scienza, si degnarono di additarci qualche opera di letteratura in cui hanno riposato lo spirito

loro affaticato dalle gravi e profondi elocubrazioni; qualche opera letteraria da cui essi stessi hanno tratto qualche utile insegnamento, qualche briciola di nutrizione intellettuale.

Ma per quale misteriosa ragione, per esempio, uno di essi che pure è uno scienziato sul serio, non ci suggeriva fra i romanzi da leggere che il *Jack* di Daudet, che per quanto un bel libro non ha alcun significato nella opera letteraria dello scrittore francese? Perchè un altro si limitava a notare due brutti romanzi di Bersezio? Un terzo citava un mediocre libro di Malot e un altro accennava solo ad un libro di De Marchi che non è di sicuro il primo fra i romanzieri contemporanei?

Per una ragione semplicissima; perchè non hanno letto altri libri, e certo anche questi pochi, casualmente, per distrarsi dalle noie di un viaggio in ferrovia, per far passare il tempo di una convalescenza, infine per una accidentalità qualsiasi, non per una ricerca indagatrice del loro spirito, al di fuori della solita cerchia delle loro occupazioni e dei loro studi.

Di produzione moderna non hanno letto altro che ciò che loro è capitato fra le mani in queste circostanze isolate. Tutta la loro coltura letteraria si è fermata agli imparaticci scolastici, ed ai tre o quattro libri italiani in voga trent' anni sono. Che intanto fuori o in Italia sieno state pubblicate altre opere d' arte rispecchianti i turbamenti di coscienza del mondo moderno, narranti le lotte, le speranze delle creature umane che li circondano; che queste opere d' arte seguano un metodo od uu procedimento scientifico — e anche per questo solo dovrebbero interessarli — essi, quasi tutti, non curano o non sanno.

Lo credereste, che non c' è stato alcuno di essi che abbia accennato solo ad un libro di Balzac o di Dickens? non uno solo che abbia ricordato Vittor Hugo? che non ce n' è stato nemmeno uno che abbia mostrato di sospettare l' esistenza di un romanzo russo?

Eh! via! chc ci vuol ben altra larghezza e varietà di coltura di quella di cui quasi tutti questi « cento illustri contemporanei » hanno dato prova per riescire ad essere qual-

cuno, in una delle qualsiasi manifestazioni del pensiero umano.

Ma la letteratura che questa scienza lascia fuori completamente dalla sua comprensione, e trascura come cosa inutile, si vendica come può e come sa: nega a questa scienza ogni genialità di espansione, di irradiazione presso la media del pubblico, cui il difetto di studi tecnici in speciali discipline interdice le alte speculazioni scientifiche, ma è però colta ed intelligente, e raccoglie in sè il meglio di tutte le energie, di tutte le forze vive di un paese.

In questa parte del pubblico italiano, non vi è alcuno che non comprenda un libro della più arida ed astrusa materia, scritto da un francese, da un inglese e magari da un tedesco; si contano sulle dita gli scienziati italiani che riescono a rendere sopportabile la materia di più facile intelligenza.

A loro manca sempre dunque il largo consenso della classe colta su cui il risultato del loro lavoro intellettuale resta perciò colpito nella massima parte di sterilità e di impotenza.

III.

Questioni di lingua — Le traduzioni — Catenaccio.... letterario — Cooclusione e.... benedizione finale.

Il peggio è che tale mancanza di genialità si estende anche ai letterati.

Come volete pretendere che il pubblico voglia sonnecchiare sui loro libri, mentre si può divertire leggendo romanzi francesi!

Sopra trenta romanzi che escono ogni anno in Italia ce n'è appena uno che dell'arte del novellare mostri di avere la coscienza: il resto è roba illeggibile.

Altri ricerchi le cause di questo. Per ciò che voglio dire qui, mi basta constatare il fatto. Ad ogni modo, la causa va forse ricercata nella nostra lingua, molto meno ricca di quello che si dice, certo ancora troppo aulica per poter scendere dalla sua gravità accademica a rendere quanto v'è di composito nel pensiero moderno.

In questa lingua va certo accadendo da

qualche tempo un grande rimescolío fra il materiale nuovo che vi si introduce ogni giorno e il vecchio materiale che resiste per forza di tradizione letteraria e di educazione scolastica. Da molti si grida ai barbari perchè in alcune novelle si è osato portare le forme e le costruzioni dialettali; si grida contro il giornalismo, al quale la rapidità del lavoro impone la ricerca di parole rispecchianti direttamente il sottinteso, la sfumatura che vuole esprimere; contro il giornalismo, che quando queste parole non le trova, le foggia nuove di zecca, spesso in odio al dizionario, ma riuscendo talvolta ad una rappresentazione esatta dell'idea, nella forma sotto cui il pubblico la vede, la pensa egli stesso. Ma intanto il mezzo di rinnovare tutto il materiale della lingua nostra è pure nell'innesto di questi elementi nei quali vibra e si agita la vita moderna.

La lingua francese, che pure è già tale modello perfetto di perspicuità nel gran secolo, per modo che può rendere l'eleganza preziosa di Racine, la grandiosità eloquente di Bossuet, e la precisione geometrica di Pascal, viene come rinnovata dagli enciclopedisti e nel se-

colo nostro subisce ancora un' altra trasformazione; quella dei romantici del 1830; nè ciò basta ancora, poichè Emilio Zola ricomincia nella prosa, quello che Vittor Hugo aveva fatto nella poesia.... e badate che anche Emilio Zola sembra già un classico, dopo la prosa dei decadenti e dei simbolisti.

È forse accaduto qualche cosa di simile fra noi? Forse che le scuole nostre non hanno ancora insegnanti che si sono fermati a Gaspare Gozzi e non ancora finito coll' accettare completamente Alessandro Manzoni?

Siamo ora un popolo di pedanti, ecco ciò che siamo, e bisogna mettere via ogni vanità di orgoglio nazionale e gridarlo ben forte.

Non vi pare quindi una cosa molto ardua quella di arrivare ad una rappresentazione artistica dell' uomo moderno se l' istrumento che si adopera non è ancora adeguato allo sforzo tentato?

Questo, quanto alla forma. Quanto al contenuto della produzione letteraria — dato pure

che questa distinzione possa farsi — si è trovato modo di scusarne il grave difetto opponendo che l'Italia; essendo tardi risorta a nazione libera, la sua arte ripete le fasi per cui le altre nazioni sono passate, e perciò gli scrittori debbono ripeterle: sembrano così plagiarii nella osservazione, mentre è il fatto stesso invece — fatto che essi colgono nella sua originalità — che si rinnova.

È proprio vero questo? Possibile che in Italia non resti nulla di originale, nei costumi, nel modo di pensare, di sentire? che la nostra vita, la natura nostra sia così infrancesata che ognuna delle nostre opere letterarie che ci vuole ritrarre debba parere invece una figliazione di qualche modello parigino?

Non è forse piuttosto perchè, invece di studiare la realtà della vita, la si studia dagli autori sui libri, e che tutti i fenomeni della vita psichica, meglio che sorpresi sul vivo della natura umana, sono, nella maggior parte dei romanzi italiani, una derivazione letteraria? Pongo le domande senza rispondervi, perchè ciò uscirebbe completamente dal modesto scopo che mi sono proposto. Credo anzi

di avere divagato un po' troppo, e di essere da troppo tempo fuor di carreggiata.

Ci torno, e torno al numero dei lettori della produzione letteraria, che ho calcolato in circa quaranta o cinquantamila. Ma facendo pure larga parte all'analfabetismo che si spampana allegramente al dolce sole d'Italia; facendone pure una non lieve alla indifferenza, questa cifra non può essere, ad ogni modo, la vera. E dei lettori ce ne sono, difatti, molti di più, e sono i lettori di roba francese, qualche migliajo che la legge nell'originale; parecchie e parecchie centinaja di migliaja che la leggono nelle traduzioni.

Ebbene, rientro nella spirito dell'osservazione puramente commerciale cui si ispirano questi articoli, pensando che si dovrebbe fare qualche cosa per volgere tutta questa parte di consumatori, cioè della maggioranza, attorno alla produzione indigena, e pensando che questo qualche cosa potrebbe essere anche la.... proibizione delle traduzioni francesi.

Badate, mi affretto a dirlo subito: la proibizione delle traduzioni, non del testo originale. Sono troppo ammiratore della produzione artistica francese per non comprendere che ogni ostacolo messo contro al suo spargersi dovunque sarebbe opera inintelligente; ma penso che il romanzo francese, nella sua parte più eletta di creazione d'arte, potrebbe essere gustato lo stesso anche da noi nell'originale, perchè ormai non c'è in Italia persona mediocremente colta che non conosca il francese. Accade dunque che le vere opere d'arte, quelle che realmente meritano l'onore della traduzione, sono forse le sole che non ne abbiano bisogno, perchè si rivolgono al pubblico più fine, il quale le legge nelle traduzioni solo per pigrizia di compiere quel piccolo sforzo intellettuale che costa una lettura in lingua straniera, oppure semplicemente per spendere meno. Ma osservate che i lettori di questa parte di produzione intellettuale sono in numero minore di quelli che vanno direttamente all'originale, e che se non ci fossero le traduzioni, altri molti si rassegnerebbero a ricorrere al testo francese, per modo che la

soppressione o l'ostacolo alla traduzione di queste opere, nuocerebbe ben poco alla loro legittima diffusione e di ben poco diminuirebbe la ricchezza del comune patrimonio intellettuale.

Resterebbe così in questione solo la produzione di scarto, tutta la degenerazione bestiale del romanzo di avventure, in cui nessun contemporaneo è riescito ad arrivare alla ispirazione epica del gran Dumas e che si trascina nella più oscura e bassa volgarità di forma e di invenzione. Ma, credete proprio, a questo proposito, che la coltura, il gusto nazionale ci perderebbero molto, se a questo allagamento di letteratura da macellai, la quale si dirige appunto alle classi meno colte, e che non possono gustarne che per mezzo delle traduzioni, si mettesse un argine, trovando modo di impedire queste traduzioni? Credete forse che non si trattasse qui di un vero e proprio cordone sanitario con effetti benefici sulla salute pubblica? E, ad ogni

modo, forse che anche in Italia non si potrebbe trovare gente capace di mettere insieme tutta quell' orribile e spaventosa letteratura a base di delinquenze, e che gli autori delinquenti-nati, non saprebbero fiorire anche qui da noi, una volta tolta la concorrenza francese, e, dato e non concesso, che anche questa produzione sia dunque necessaria all' igiene intellettuale di certe classi sociali?

Del resto non arrivo sino a pretendere che le traduzioni sieno impedite: vorrei solo che venisse imposto su di esse una tale tassa che fosse impossibile all' editore di metterle in vendita ai prezzi bassi ed umili che corrono adesso. Poichè è precisamente questa invasione di edizioni che stanno fra una lira e i quindici centesimi che impedisce, in molta parte, la diffusione della produzione indigena; che non può reggere alla concorrenza e mantiene nel pubblico, anche nel pubblico che potrebbe spendere, la cattiva opinione che il passatempo della lettura si abbia diritto di procurarselo quasi con niente; è precisamente quest' invasione di edizioni economiche, popolari, che vorrei colpire commercialmente.

Tutto il lusso di osservazioni che mi sono permesso, non senza qualche colpevole sospetto di studio dello stato intellettuale del popolo italiano e dei produttori dell' opera letteraria, può sembrare ben sciupato e fuori di proposito, visto e considerato, che non fa capo altro che a una specie di.... catenaccio doganale. Eppure non saprei pel momento trovar altro di meglio da suggerire.

Non si levano sempre voci invocanti dazi protettori dell' agricoltura, dell' industria nazionale, danneggiate dalla concorrenza straniera? E perchè non si potrebbe fare altrettanto, per la produzione letteraria che è in crisi come le altre forme dell' attività italiana e per le medesime cause? Forse che anche essa, la produzione letteraria, non corrisponde a particolari bisogni di una nazione?

Se ciò potesse farsi, appena in un decennio la prova dei fatti sarebbe completa. Perchè in dieci anni gli autori nostri avranno trovato quella vastità di pubblico che desiderano, a

cui anche ora pretendono di avere diritto, e con un maggiore compenso si troveranno contenti, essi e gli editori, e gli uni e gli altri si metteranno finalmente un poco tranquilli e queti.... E il provvedimento preso, apparirà benefico ed opportuno perchè avrà vinto le ingiustificate diffidenze, le antipatiche prevenzioni contro la produzione nazionale. Oppure in dieci anni si sarà riusciti a far imparare a tutti i lettori italiani la lingua francese, la inglese, la tedesca, magari la danese, poichè nel periodo dietetico delle traduzioni essi avranno preferito di leggere tutto fuorchè roba italiana.... e allora questo proverà l'impotenza della produzione italiana, e quando gli autori ricominceranno a lamentarsi, li manderemo a farsi.... benedire.

Da *Vita Moderna* — anno 1892 nn. 20 e 21.

VITTOR HUGO

(PEL CENTENARIO DELLA SUA NASCITA)

FRA le tante centinaia di versi di Vittor Hugo, splendidi, meravigliosi, fermiamoci a questi quattro: il loro accenno però non è che in apparenza formale; il loro significato si riannoda invece molto intimamente a tutto il carattere dell'opera del Maestro, alla sua portata e alla sua influenza:

Je fis souffler un vent revolutionnaire
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire
Plus de mot senateur! plus de mot roturier!
Je fis une tempète au fond de l'encrier.

Invero, ripeto, la rivoluzione vittorhughiana va oltre la conquista di una nuova parola, oltre

il diritto di cittadinanza conquistato a nuovi ritmi; i versi del poeta sono scoppiati come suono di fanfara in mezzo al balbettio sordo e grigio della vecchia scuola classica, vivi di un soffio nuovo d' aria libera, in un irradiamento sfolgorante di luce. Egli certo non ha inventato nulla: — in arte del resto non si inventa nulla — l'avvento del romanticismo era da lungo tempo preparato: Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, la signora di Stäel volgarizzante le nuove teorie dello Schlegel, l' opera di Chateaubriand, quella di Lamartine...; ecco tante radici della nuova germinazione letteraria; ma Vittor Hugo ne raccolse nella mano sua forte il fiore rigoglioso e splendido; egli giunse al momento propizio per incarnare tutto il movimento di cinquant' anni del suo secolo, per essere la voce di tre generazioni, di cui fu il poeta lirico, e il drammaturgo, il critico e il romanziere, l' oratore e lo storico.

La prefazione al *Cromwel* che suonò la diana del romanticismo e fu come la tavola della legge dell' arte di tutta un' epoca, ora, a poco più di due terzi di secolo, fa in molte parti, sorridere: l' *Hernani*, che fu il primo,

o almeno il più clamoroso, assalto alla vecchia cittadella del classicismo, farebbe probabilmente lo stesso effetto. Certo l'arte del secolo nostro si avvia per altre strade; ma la storia letteraria dovrà imparzialmente ammettere che quel formidabile uomo fu un tale gigante che la sua ombra si proietta ancora su di noi; che non v'è generazione letteraria successiva la quale da lui non tragga origine, da quella dei *parnassiens* che gli deve la rivelazione della plastica della parola, a quella dei naturalisti che da lui apprese l'evidenza scultoria e l'audacia della parola propria, il largo senso della vita e la nobile passione di descriverne tutti gli aspetti, gli umili e i superbi; a quella dei decadenti che gli debbono l'intuizione delle rispondenze sensibili e della musica verbale.

Un « génie verbal » lo ha definito infatti Hennequin; e certo egli è stato anche questo, ma non questo solo: « un grande visionarfo delle cose e delle parole » così rincara la dose Paolo Bourget: egli è stato anche questo, ma non questo solo.

Notate le origini: figlio di una madre vandeana e legittimista; il primo linguaggio che egli balbetta è l'italiano delle isole, ed il suo genio si scalda al sole d'Italia e di Spagna: educato da preti; protetto dai Rohan e da Luigi XVIII; cresciuto nella luce della gloria di Chateaubriand. Ed è dapprima tutto un getto di poesie realiste; ed egli canta i Re, la religione, il medioevo.

Ma il padre, generale della repubblica e dell'impero, accoglie nella sua anima di soldato il fremito di un'affermazione di diritto della grande rivoluzione, e pensa e scrive un libro intorno alla liberazione dei negri. E il figlio Vittore scriverà l'*Ode alla colonna*, più tardi i *Miserabili* e la *Leggenda dei Secoli*, « il vasto clamore della storia dell'umanità »; porterà sulla scena; *Triboulet, Ruy Blas, Marion de Lorme,* e cioè tre miserie umane e sociali, il deforme, il servo e la cortigiana, conquistando così il teatro alla democrazia.

Che ci importa delle sue conversioni poli-

tiche? Sì, certo; realista nel 1820, costituzionale nel 1830, repubblicano moderato nel 1848, intransigente nel 1850...; che importa? egli era fuori, più alto di tutto ciò. Bisogna cercare altrove e più in alto la continuità logica e razionale della sua individualità gigantesca, della sua grande anima.

Guardate ad alcuni dei momenti della sua vita politica e di pensatore; il discorso al Congresso della pace, quello intorno alla libertà di stampa, quello contro la spedizione di Roma, quello contro il colpo di Stato: leggete la sua adesione al centenario dantesco, quella pel monumento a Beccaria.... Dallo scoglio di Guernesey, esule come Dante da Firenze, egli grida lagrime e sangue sulle sorti della patria, e saluta con parole immortali la unità d' Italia; tornato in Parlamento, nell'assemblea di Bordeaux, dopo la rovina della patria, parla solo per difendere Garibaldi, la sola luce luminosa di quei tetri giorni.... Ovunque è l' affermazione di un diritto, ovunque è il grido, il palpito di una sofferenza umana, ovunque lo stridore di una ingiustizia sociale, la sua voce giunge sempre, alta, vi-

brante, solenne come quella della stessa umanità fatta Dio di pace e di amore.

Noi sentiamo di doverci fermare altrove che alla poesia dei *Chatiments*: quella è la collera e il rancore di un gigante; la storia farà vera giustizia e dell'uomo del Due Dicembre e di quello del *Napoleon le Petit*; ma c'è una parte meno peritura dell'opera vittorhughiana, e noi sentiamo che invano in tutta la storia letteraria cercheremmo un artista che più di Victor Hugo abbia avuto quella vasta visione dell'umanità, quell'intimo senso di dolcezza, di mite e pietosa affettuosità che è come il suggello delle sue più fresche liriche, dai *Mes fils*, a l'*Art d'être grand-père,* alle *Contemplations.*

Ricordate il motto di quest'ultima raccolta di versi? « La mia vita è la vostra; la vostra vita è la mia; quando vi parlo di me, vi parlo di voi. » È il motto che potrebbe servire per tutta l'opera letteraria di Victor

Hugo, fatta eccezione per quella di carattere politico; cantando le vicende della propria vita avventurosa, sparsa di apoteosi e pur sanguinante di tragiche sciagure, egli si trovò a cantare anche quelle del secolo in cui ha vissuto, ed al quale ha, giustamente dato il nome, De Musset e Heine sono più personali; De Vigny più aristocratico e fine; ma egli è più universale; egli si avvicina di più al cuore, all'anima oscura della folla.

Ci sorprendono Gilliat, Gymplaine, Cimourdain, Quasimodo, Giosiana... ma sentiamo in essi il voluto gigantesco, omerico, grottesco; ma il vescovo Myriel e Cosetta, Gros-René e Georgette, Eponine e Gavroche, Esmeralda e Dea ci commovono, perchè tutto questo mondo di soavità esce di getto per naturale germinazione da un profondo senso di pietà e di umana tenerezza e bontà; sentiamo che l'artista ricreatore di tali figure saprà esser anche l'uomo che chiederà l'amnistia pei tristi eroi della Comune, l'uomo che ha attraversata tutta una storia di sangue da Waterloo a Sédan, dal terrore bianco al terrore rosso, serbando fede all'eterno ideale umano;

l'uomo che chiederà ed otterrà la vita di sette altri uomini condannati a morte.

Ed al quale, per questo miracolo di divina carità, dove la giustizia umana teneva già una vittima, basterà una quartina come questa, rivolta a Luigi Filippo nel 1839, quando la corte era in lutto per la morte di Maria di Wurtemberg ed era nato il Conte di Parigi:

> Par votre ange envolée, ainsi qu'une colombe
> Par ce royal enfant, doux et frêle roseau
> Grace encore une fois! gràce au nom de la tombe!
> Grace au nom du berceau!

Qualche cosa di più, dunque, egli fu di un grande visionario della parola e delle cose, o di un grande retorico, come prètende Emilio Zola; qualche cosa di meglio di un letterato illustre apportatore di una nuova formula. Egli è già un antenato, ma è ancora presente e vivente in noi, nella nostra coscienza, nella nostra coltura, nelle nostre tendenze.

La rettorica passa, anche se grande, e le formule letterarie si svolgono e si succedono;

nell' irrigidimento dell' arte classica egli mise la sua enorme fantasia ariostesca, gettata nella divina frase shakesperiana, e questa fu certo opera di rinascenza letteraria; ma non vì è umana rivendicazione che a lui non risalga e da lui non derivi: egli fu il poeta di tutte le ribellioni e di tutte le arditezze, come di tutte le tenerezze e di tutte le bontà, e la sua fu opera anche di rinascenza civile.

Ed il suo centenario viene in un' ora propizia e significante; dieci anni or sono, sul tramonto del vecchio secolo, non sarebbe uscito dalle proporzioni di una grande commemorazione letteraria. Nella maggiore distanza del tempo egli è ingrandito ancora; ed il suo centenario, all' alba del secolo nuovo, è la festa di quanti germi di libertà e di bontà egli gettò sul campo del lavoro e del pensiero umano e che il secolo nuovo farà supermamente fiorire.

Da *Il Resto del Carlino* — 27 Feb. 1902.

IL TEATRO DI ALFREDO DE MUSSET

M'è sempre parso che possa riuscire interessante uno studio intorno a scrittori noti e già celebri nel romanzo, nella poesia, negli studi filosofici e critici, i quali un giorno, improvvisamente, cedono al fascino della musa della scena e vi sacrificano.... Non sempre si ripetono a lungo queste escursioni sulle perfide tavole del palcoscenico, nè sempre, a dir vero, sono molto fortunate; ma ad ogni modo sono interessanti lo stesso.

Per esempio, non vi par intellettualmente curiosa la ricerca del perchè, in Italia, Anton Giulio Barrili, Salvatore Farina, il prof. Bovio

Enrico Panzacchi.... per citare i primi nomi, che mi cadono sotto la penna; perchè in Francia i De Goncourt, Ernesto Renan, lo stesso Alfonso Daudet, ingegno essenzialmente lirico, benchè romanziere naturalista, Giulio Lemaitre, critico sottile e acuto, e perfino Giulio Verne, Giulio Verne il solo geniale rinnovatore del grande romanzo d'avventure, sono scesi, — o saliti, a seconda del come si vuol giudicare il teatro — alla cosidetta luce della ribalta?

Conquista immediata di pubblico e di gloria? No, perchè ognuno di essi, e dei parecchi altri che potrei citare si era già conquistato un nome, una fama o illustre o almeno molto onorevole. La rivelazione improvvisa di un concetto nuovo del teatro e la coscienza di apportarvi novità di formole e d'indirizzo? Questo nemmeno, perchè ognuno di essi ha quasi sempre portata al teatro la rappresentazione di un caso sociale o umano che prima, già da lui stesso era stato esaurito nella forma narrativa, o nella speculazione filosofica, o nell'analisi critica.

Ad ogni modo, e quali che siano le apparenze, per uno scrittore che tutti conoscono come poeta e che è il solo del celebre *Cenacolo*, ancor vivo e presente nel nostro cuore e nella nostra mente, probabilmente perchè gli altri del ciclo luminoso furono troppo grandi per ricordarsi d'essere umani e veri; ad ogni modo, per Alfredo De Musset noto come poeta, ma ignoto o quasi come autore drammatico, quantunque il teatro rappresenti quasi la metà della sua produzione artistica, non è il caso di dover fare questa ricerca.

Si sa difatti che nessuno dei suoi lavori drammatici, quelli almeno che danno il carattere e il tipo di questa parte della sua produzione, fu da lui intenzionalmente scritto per la scena. Uno eccettuato però, *La nuit venitiennè;* il primo scritto appositamente per la scena, rappresentato prima che pubblicato.... e che fu un vero disastro.... Dopo del quale l'autore giurò a se stesso di volere sceneggiare di fantasia ed in versi, senz'alcuna preoccupazione

della prospettiva teatrale, e difatti nel 1832 uscì la raccolta dello *Spectacle dans un fauteuil*, misto adorabile d'immaginazione, di tenerezza, d'ironia, di tristezza tragica e dolorosa.

Il direttore della *Revue des deux mondes*, che ebbe subito l'abilità e la fortuna di attrarre a sè il giovane poeta, il quale per la sua monelleria di spirito, per la sua indipendenza di temperamento si era già allontanato dal solenne ed aulico chiuso del *Cenacolo*, fu lui a consigliare ad Alfredo de Musset di tentare la forma del dialogo in prosa. E dal 1833 al 1838 — sempre per la *Revue*, e continuando, ad astrarre dalla rappresentazione scenica, Alfredo de Musset scrisse la maggior parte della sua produzione, che solo per caso doveva arrivare al teatro (1).

(1) E poichè può riuscire interessante l'elenco completo del *Teatro* di De Musset, con le date della pubblicazione e della rappresentazione, eccolo: *Le nuit venitienne* (1830); *Andrea del Sarto;* (pubb. 1830: rapp. 1849; *Les caprices de Marianne* (pubb. 1833: rapp. 1851); *Fantasio* (pubb. 1833, rapp. 1866);

Il caso qui prende nome e forma femminile. La signora Allan-Despreau, il cui talento non era stato apprezzato abbastanza in Francia aveva tentato un giro artistico in Russia. Là essa ebbe occasione di trovare già in repertorio e di recitare un breve atto di commedia da salotto che le parve un piccolo capolavoro.

Tornata in Francia pensò di farla tradurre. Se non chè si trovò che le graziose scene le quali avevano trionfato in Russia erano originalmente state scritte in francese e non erano che il *Caprice* di De Musset, il quale così corse il pericolo di vedersi ritradotto in francese quello ch' egli già in francese aveva scritto.

On ne badine pas avec l' amour (pubb. 1834, rapp. 1861); *Barberine* (1835); *Lorenzaccio* (pubb. 1834, rapp. 1898); *Le chandelier* (pubb. 1835, rapp. 1848); *Il ne faut jurer de rien* (pubb. 1836, rapp. 1848): *Un caprice* (pubb. 1837, rapp. 1847); *Louison*, (1849); *On ne saurait penser a tout* (1849); *Carmosine* (pubb. 1850; rapp. 1885) *Bettine* (1851); *Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée* (pubb. 1845 rapp. 1848).

Ciò accadeva nel 1847; il *Caprice* era stato pobblicato nel 1837. In altri termini c'erano voluti dieci anni e un.... *retour de Russie*.... (la duplice alleanza è molto più vecchia di quanto si crede) per rivelare al pubblico più spiritoso del mondo ed a quello, che, a ragione del resto, tiene tanto al primato della sua scena, un piccolo capolavoro di spirito e di finita perfezione teatrale.

Io non vorrei peccare di esagerazione — cosa facile del resto a chi trattando amorosamente un soggetto, vive col suo spirito in esso solo e per qualche tempo non vede più oltre — ma parmi che dal *Caprice* sia derivato il proverbio scenico moderno, nella sua preziosità più graziosa ed elegante, nel suo misto di sottigliezza psicologica e di leggiadra leggerezza di forma.

D' altra parte non posso ripensare al teatro di Alfredo De Musset senza che nella mia mente si formi l'immagine di una strana e

meravigliosa fusione della alata e fresca fantasia di Shakespeare con la maliziosa e delicata grazia di Marivaux.

Già un grande critico [1], una di queste derivazioni aveva indicato da tempo: « Le *Comme il vous plaira* de Shakespeare, cueilli au tronc de ce grand chéne est devenu aux mains de Musset la tige gracieuce et féconde de tout un petit genre de proverbes dramatiques melés de observation et de folie, de melancolie et de sourire, d'immagination et d'*humour.* »

Se non che il confronto può spingersi anche più oltre; gli attacchi trovarsi anche più profondi ed intimi, ma gli estremi ultimi della fioritura apparire anche più freschi e vivi. Ricordate pur sempre nel « As you like » il racconto del cervo che colpito da una freccia, si disseta e calma il suo dolore ad una viva corrente di acqua, in cui lascia scorrere stilla a stilla le sue lagrime e la sua vita? Ebbene anche Alfredo de Musset, ferito a morte lascia

[1] Sainte-Beauve, *Portraites littéraires.*

scorrere per noi i suoi dolori e le sue gioie, i suoi sorrisi e le sue lagrime, tutta l'anima sua (1).

Egli fu e resta il poeta di tutto un secolo; eppure ha sempre narrato di sè. C'è stato un dramma di immensa passione e di infinito dolore nella sua vita: il dramma di Venezia. Egli ne è uscito con l'anima spezzata: in ogni dramma o poesia scritta dopo è un frammento dell'anima sua, un grido della sua passione che egli ci dà.

Fatta eccezione dei drammi storici (*Lorenzaccio* e *Andrea del Sarto*) egli è sempre presente nei suoi personaggi; a volte *Perdican* (2), *Fortunio* (3) *Coelio* (4) *Valentino* (5) tutti un po' riassunti in *Ottavio* (6) e specialmente in *Fantasio*, e sempre si trova di fronte

(1) Conte di Chambrun, *Moniteur Universel*: 5 giugno 1886.
(2) *On ne badine pas avec l'amous.*
(3) *Le chandelier.*
(4) *Les caprices de Marianne.*
(5) *Il ne faut jurer de rien.*
(6) *Fantasio.*

a varie manifestazioni della stessa donna, sempre quella che come una tormenta devastatrice è passata sulla sua vita.

Essa è *Camilla* [1] mistica e spietata nella sua purezza, la vergine misteriosa e cattivante dalle acri curiosità e dai capricci terribili; essa è *Jacqueline* [2] traditrice e corrotta, creatura di vizio e di passione, l'una e l'altra riassunte in Marianna [3].

Fantasio e *Marianna:* ecco due creature sorprese nell'intimo della natura, nelle viscere stesse della umanità: questa anche più viva e tipica di quello, il quale ad ogni modo rappresenta largamente e profondamente lo stato d'animo di tutta una generazione: « Si je pouvais seulement sortir de ma peau une heure ou deux! Si je pouvais être ce monsieur qui passe! » dice Fantasio nel primo atto.

[1] *On ne badine pas avec l'amour.*
[2] *Le chandelier.*
[3] *Les caprices de Marianne.*

Leggetela del resto, tutta quella scena di Fantasio con Spark; leggetela a vedrete quanto c'è di tristezza, di melanconia, di fantasia comica e dolorosa. Non è ancora il grido di disperazione delle *Confessioni di un figlio del secolo*, uscito più tardi, al ritorno dal viaggio di Venezia; poichè questo è fatto di angosciosa esperienza personale, di tragedia vissuta e di tradimento mordente il cuore, ed avvelenante l'anima, che però il poeta presentiva ed aspettava [1]; quello è invece nell'aria, nell'ambiente, nella coscienza del secolo e di una gioventù, la quale dall'epica dell'impero tutto sonante di armi vittoriose e di marcie gloriose per tutte le capitali d'Europa, passava alla morta gora delle restaurazioni.

[1] Curioso infatti da citarsi questo che Alfredo diceva un giorno al fratello Paolo:

« Je sens pourtant qu'il me manque encore je ne sais quoi: est ce un grand amour? est ce un malheur? Peut-être tous les deux. Là dessous je n'ose souhaiter un èclaircissement: l'expèrience est bonne, à condition qu'elle ne vous tue pas.

Che cosa più tragica e dolorosa dei « caprices de Marianne », della fantasia di Jacqueline? La prima lascia morire Coelio che l'ama e si innamora del suo ambasciatore, Ottavio che non l'ama; l'altra si serve del piccolo Fortunio come coperta dei suoi amori con Clavaroche.... e finisce coll'ingannare questo per quello; ma finirà così? non verrà forse qualche altro brillante ufficiale a farle dimenticare l'umile e modesto *clerc*? E così la commedia dell'amore continua eterna...., e si rinnova più perversa in Camilla, il cui giuoco crudele fa morire Rosetta [1]. Pittore incantevole ed ammirevole dell'anima femminile, Alfredo de Musset forse più e meglio di ogni altro artista contemporaneo, dai *Contes d'Espagne* a *Rolla,* da *Don Paez* a tutto il suo teatro, in ognuno dei momenti tragici della sua vita, in ognuna delle manifestazioni della sua arte, viva e scottante di febbre, l'ha sentita e dipinta, adorabile e odiosa, deliziosa e terribile, divina e diabolica.

[1] *On ne badine pas avec l'amour.*

Nè solo è sempre lui, dunque, Alfredo de Musset, il protagonista dei suoi drammi; è un po' anche sempre Venezia il luogo della scena. Non già che egli la collochi materialmente sempre a Venezia, il che veramente non accade che una volta; ma la ponga egli in Italia, senza indicazione più precisa di luogo o a Napoli, a Palermo, a Firenze, in Baviera o in Ungheria, siamo sempre un poco, ripeto, in piena poesia di ambiente, nei paesi favolosi del sogno, dell' incanto, dell' amore e del dolore, quale Venezia dovea restargli scolpita e indimenticabile nell' anima; veri paesi shakespeariani — dice Brunetière — in cui dei personaggi da *féerie* trascinano i loro casi fantastici e tragici in giardini eternamente fioriti sotto un cielo eternamente azzurro.

Ed è questo che forma la seduzione vera del teatro di de Musset, questo che fa passare sopra a molte cose, cui ripugna il meccanismo, la tecnica della scena. Nella sua disinvoltura

e monelleria deliziosa, è notevole pertanto anche la verità dell' osservazione, la portata del pensiero, l' acuta precisione del dialogo; ma è il soffio di poesia che ne emana, di cui è tutto penetrato e materiato, è quel linguaggio d' amore di una freschezza di sentimento commovente, armonioso come il canto di una capinera, che lo rende adorabile di grazia e di genialità.

Pensate infatti: non gli si rende giustizia che molto tardi; e ciò solo negli ultimi anni; l' autore stesso non ha visto nemmeno recitate tutte le sue commedie; parecchie giungono alla sceaa alcuni anni dopo che egli è morto..., e intanto è arrivato alla sua più alta espressione di perfezione tecnica, e di pensiero sociale, la commedia a tesi con Dumas e Augier; intanto siamo arrivati, se non sul teatro, almeno nel romanzo, in piena espansione dell' arte naturalista.

Eppure è appunto dopo il 1865 che le più tipiche e personali espressioni del teatro di de Musset: *Le chandelier, On ne badine pas avec l' amour, Il ne faut jurer de rien, Fantasio, Les caprices de Marianne*, vanno e si

fermano in repertorio; vanno e vi si fermano non come una reazione, che non ne hanno nè la portata, come non n'ebbero l'intendimento, ma come un'oasi fiorita ed odorosa, di sentimento squisito, di sogno, nel folto dell'arte che si è fatta troppo sottilmente ragionatrice o si è troppo materializzata di positivismo.

E di quando in quando, nelle ore stanche della vita, quando tutto ciò che vi è in essa di troppo rude e grossolano, ci affatica e ci tedia, quando si prova l'irresistibile bisogno di un bagno d'idealità e di poesia, come ricorriamo adesso al cantore *Rolla*, ricorreremo volentieri al poeta di Fantasio e di Camilla.

Non ne usciremo forse con l'anima più lieta, che anche questa è arte sconsolata di tristezza e di lagrime; ma l'una e le altre sono più tenere e miti, ma risogneremo il sogno della giovinezza del nostro cuore, ci scalderemo ancora a quella viva fiamma d'amore, che tutto avvampò il cuore, l'anima, il cervello del poeta.

Dalla *Rivista Teatrale Italiana* — 16 dicembre 1901.

L' ULTIMO LIBRO

DI A. DUMAS FIGLIO

LESSANDRO DUMAS figlio sarà considerato dai posteri non solo come l'autore di teatro più forte e più audace di questa seconda metà di secolo, l'autore che più profondamente ha rinnovata la materia drammatica, ed allargato i confini dell'arte sua, ma anche come il temperamento che nel modo più assoluto e completo, nulla vedendo, e non più ritrovando se stesso all'infuori del teatro, ha fatto convergere, ha costretto — ci potessero entrare o no — tutti i più gravi ed urgenti problemi sociali alla forma della rappresentazione teatrale.

Egli infatti appare dimezzato nella più originali qualità del suo ingegno in tutte le pagine che ha scritte all'infuori dell'attraente intestazione *atto tale, scena tale;* quanto non si riannoda o alla tecnica della scena, o a quelle questioni più vive ed importanti del suo tempo, che egli non ha potuto fare entrare in una delle sue tesi drammatiche, sembra non costituisca per lui che un momento di riposo e quasi di stanchezza nella sua vita operosa di autore drammatico. A parte i pochi romanzi che egli ha pubblicati — i quali del resto, eccezione fatta per l'*affaire Clemenceau*, non aggiungono molto alla sua fama — tutto quanto egli ha scritto, é venuto pubblicando sotto il titolo di *Entr' Actes* come veramente a significare che il teatro restava per lui sempre il culto assoluto, esclusivo, il solo degno di occupare la sua attività artistica.

Di questi *Entr' actes* la serie terza apparve nel 1879; il primo volume di una nuova serie (*Nouveaux entr' actes*) è uscito poco fa dal Calmann Levy.

L' opera del drammaturgo, anche nel nuovo volume di questi *Entr' actes* si presenta nel

suo duplice aspetto della tecnica della scena e degli intenti introdottivi dal moralista come contenuto di materia teatrale. E se a molti sembra che spesso l'affermazione e lo svolgimento della missione di moralista che il Dumas si è imposto, soverchi la spontaneità, la genialità della creazione artistica, è certo però che mai autore al pari di Dumas intese e comprese l'uomo moderno e l'ambiente sociale di corruzione e di pericoli entro cui egli si agita e soffre. E trasse tanto il suo mondo di creature artistiche dal mondo che lo circonda, mosso alla conquista di qualche bene vagamente intraveduto, turbato, nel suo movimento da qualche assurdità o ingiustizia di legge, che si può dire egli abbia spesso fatto il suo dramma colle argomentazioni dell'articolo di fondo del giornale, come Sardou di lui meno profondo, dotato però di un eguale senso della modernità, andava formandolo su uno scampolo di cronaca....

Ma non è qui il caso di parlare dell'autore drammatico, partito dalla *Signora delle Camelie,* il solo suo dramma di passione concepito all'infuori di qualunque teoria di moralista

— e il solo che forse vivrà — per arrivare al dramma religioso e simbolico della *Moglie di Claudio*.

In questo volume Dumas torna ad alcuni dei suoi favoriti soggetti: alla situazione che le istituzioni sociali formano alla donna (*Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*) e alla situazione creata dalla società ai figli naturali (*La recherche de la paternité*).

Tutte le teorie di Dumas, tutto il suo dogmatismo sempre in cerca di un equilibrio fra il codice e la bibbia, rivelatisi nelle commedie e nelle prefazioni — specie in quelle del *Monsieur Alphonse* e dell' *Ami des femmes* — nel libro sul *Divorzio*, nell' *Affaire Morambot*, (terza serie degli *Entr' Actes*) nell' *Homme femme* (seconda serie) sono riassunti completamente in questi due capitoli dell' ultimo libro. E mercè le commedie, che sono quasi tutte in repertorio, le due *brochures*, *Les femmes qui tuent* e *L' Homme femme*) che hanno avute parecchie traduzioni anche in Italia, queste idee sono troppo note perchè ci sia bisogno qui anche di solo accennarle. Qualunque possa essere il giudizio

del tempo sull' opera drammatica di Dumas, resterà sempre però significante la sua opera di moralista malgrado molti paradossi e alcune contraddizioni; resterà però indiscusso che nessuno meglio di lui pronunciò più a tempo e da tribuna più alta, sull' amore, sulle donne, sul danaro, sul matrimonio, sull' adulterio, sui rapporti fra padre e figlio, sulla prostituzione, le parole, gli ammonimenti che appunto in quell' ora la folla aveva bisogno di udire,

Ma in Italia in cui sono così note le teorie critiche dello Zola sulla tecnica della scena, lo sono molto meno quelle di Dumas. E nel volume ci sono pagine importantissime a questo proposito. Anzi tutto un articolo sulla collaborazione.

Disgustato dalle molte seccature che gli sono venute specialmente dal Girardin a proposito del *Supplice d' une femme* e dal Durantin per l' *Héloise Paranquet*, egli è contrario alla collaborazione tra un autore celebre ed uno sconosciuto che porti anche un' eccel-

lente e nuova idea, perchè l'autore celebre che ha già un metodo di lavoro, delle idee fatte sul procedimento artistico, lavorerà con quel suo procedimento e quel suo metodo per modo che il giovine autore finirà col non più riconoscere l'idea prima del lavoro, la quale era la sua parte di collaborazione.

A questo punto si accentuano le asprezze fra i giovani conquistatori delle formule drammatiche ed i vecchi che stanno saldi nelle proprie, e anche se la commedia ha un successo, i collaboratori dopo di avere lavorato insieme, finiscono col fare fra loro una di quelle aspre e feroci polemiche di cui, quella gente così pacifica per solito che sono i letterati, dà tanti curiosi esempi una volta che siano in gioco l'orgoglio e l'amor proprio. Dumas consiglia piuttosto i giovani, che difficilmente riescono a far rappresentare le loro commedie, a cominciare modestamente con lavori in un atto che troveranno più facile indulgenza e ospitalità presso i direttori di teatro, perchè per essi un lavoro in un atto anche se non è un buon affare non è neanche un affare rovinoso.

Il Dumas non parla della collaborazione fra autori che sieno collocati nella stessa stima presso il pubblico cioè fra quelli in cui la superiorità di uno, vera o solo riconosciuta, non può riescire a mettere troppo nell' ombra l' altro. Ma egli certo, per la sua stessa natura di artista originale, che non si piega ad alcuna concessione, che apporta sempre in ogni questione un' acuta ed eccessiva nota personale, questo concorso di due menti e di due temperamenti alla creazione di un' opera d' arte non deve ammetterlo. E non ne uscirà mai in ogni modo un' opera d' arte che si affermi fortemente in una genialità schietta e vigorosa. La collaborazione può, in principio di carriera, quando l' autore non ha ancora ritrovato se stesso, riuscire utile dal lato del mestiere, per quella specie di critica preventiva che ognuno dei collaboratori può fare al lavoro dell' altro, ma non può essere che un momento transitorio per un vero artista. Eugenio Scribe non se ne è mai liberato, ma egli non ha lasciato che un ottimo ricettario del mestiere del teatro e non un teatro; Augier ha scritte le migliori commedie da solo; Dumas figlio,

tutte quelle che nel suo teatro hanno un'importanza e segnano qualche momento di espressione delle sue tesi e dei suoi intenti di moralista.

Una delle altre quistioni di teatro che Dumas svolge in questo volume è quella della messa in iscena, la preoccupazione della quale il Dumas trova adesso diventata eccessiva e spinta ad una esagerazione che non trova riscontro che nella suprema indifferenza con cui or non son molti anni veniva considerata. Egli osserva che tutto questo affannarsi dietro l'esattezza del particolare, la precisione scrupolosa nella riproduzione dell'ambiente moderno, il quale fra le altre cose manca di caratteristiche tipiche e vive sempre un po' di accattonaggio sul mobiglio, sull'architettura dei secoli passati con molte invasioni anche nelle mode dei paesi orientali, è quasi sempre inutile se non dannoso all'impressione del pubblico. A parte la messa in iscena delle commedie storiche, in cui basta però al pubblico che nelle decorazioni e nei costumi sieno evitati i più grossi

anacronismi; nella messa in iscena delle commedie moderne fate tutto vero, dei veri frutti su dei veri alberi, del vero *champagne* in bicchieri di vero cristallo, della vera acqua che scorre da un fonte..... ed avrete creato tanti motivi di distrazione per il pubblico dall' azione che si svolge sulla scena. Spingete questa ricerca della verità più in là che potete — e la verità non potrà mai ad ogni modo essere assoluta — anche nei meccanismi, sulla forma dei mobili, sulla qualità della materia di cui sono formati, della stoffa di cui sono ricoperti, sulla scelta dei ninnoli che li ornano, sulle tappezzerie delle pareti..., ed avrete dato troppo all' occupazione degli occhi, e questo troppo turberà quella della mente. La quale non ha bisogno che di decorazioni semplicissime, sobrie, di carattere poco spiccato per potersi fermare solo sui personaggi.

Questa in sostanza l' opinione di Dumas sulla messa in scena e mi pare abbia ragione. Al pubblico basta che non vi sieno deviazioni troppo sensibili nelle linee generali del fondo da cui si staccano i personaggi. Se questi veramente vivono della vita dell' arte l' interesse

del pubblico si concentra sopra di essi e passa facilmente sopra il resto. I grandi maestri della scena hanno sempre dato un'importanza molto secondaria ai particolari della messa in scena; difficilmente nei loro lavori si trovano delle indicazioni che vi si riferiscono.

Dumas non ne fa parola, ma a me sembra che in questa eccessiva preoccupazione della messa in scena vi sia sempre una causa molto meno artistica di quella data come pretesto, quella cioè di voler fare tutto vero; vi sia invece l'impotenza dello scrittore a interessare il pubblico colla sola verità di caratteri o col solo studio delle passioni. A meno che in questo concorso che l'arte drammatica va chiedendo a tutte le altre arti — come più schiettamente appare negli ultimi drammi di Sardou che sono vere azioni coreografiche — non vi sia invece il sintomo di una trasformazione radicale della scena di prosa.

Questi due capitoli del recente libro, assieme ad una parte di prefazione alla *Signora*

delle Camelie in cui si discute della censura, all' intera prefazione del *Père prodigue* in cui si parla del dialogo, della lingua e del *don* con cui deve nascere l' autore drammatico, quel famoso *don* che fa tanto irritare Zola; assieme ai passaggi della prefazione dell' *Etrangére* che rispondono alle teorie critiche dello Zola, formano un piccolo codice di teorie e di idee pratiche sulla parte del mestiere di uomo di teatro che non solo ogni autore, ma anche ogni critico dovrebbe farsi un dovere di leggere e di meditare. È la voce di un maestro la cui autorità è consacrata dai più grandi e durevoli trionfi, che parla e che ha pieno diritto di essere ascoltata.

Da *Intermezzo* — anno 1890 — n. 22-23.

EMILIO ZOLA

(Leggendo « La Débacle »)

I.

ELL' ULTIMO romanzo di Emilio Zola ho sott'occhio una delle prime copie venute in Italia; ed allora, circa due mesi fa, cioè quattro o cinque giorni dopo cominciata la vendita, il libro era arrivato al 34° migliaio. Ora questa tiratura sarà certo stata raddoppiata. Si confortino dunque i fervidi ammiratori dello scrittore francese, e fra essi specialmente quelli che ad ogni nuovo romanzo dello Zola si danno premura di fare il bilancio della vendita di tutti i libri precedenti. Lo spaccio di quest' ultimo libro non sarà inferiore a quello degli altri; superiore di certo anche a quello di *Nanà* che ha toc-

cato il 160° migliaio: lo assicura questo movimento iniziale già così forte; lo assicura in ispecial modo l'interesse sempre vivo, sempre attuale del momento della vita francese che lo scrittore ha saputo scegliere o per dir meglio ha dovuto scegliere, perchè nella « Storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo impero » il dramma di Sedan doveva fatalmente arrivare.

E molto accortamente l'egregio Depanis l'osserva. Mai ora come questa — in cui la Francia è forte e può serenamente guardare ai tristi giorni del suo passato — fu più propizia, perchè il largo assentimento della folla non mancasse ad un'opera che non vuole essere nè di postume recriminazioni, nè di pietose menzogne agli errori ed alle follie commesse: ad un'opera che non vuole servire di rinfocolamento ad odi ed a rancori, ma essere invece equa ed imparziale con tutti e su tutto; vuole essere infine opera di artista, che resta estraneo e superiore al fatto osservato, il quale per lui non è che un momento di vita sociale colto nel suo elemento e nei suoi fenomeni.

Questo fortunato concorso di circostanze ci risparmierà una cosa la quale era per diventar molto fastidiosa, e riusciva infine a far torto allo scrittore, per quanto egli vi fosse estraneo: risparmierà gli eccessi della *réclame*.

Ricordate la trovata — certo ingegnosa e nuova — per la *réclame* a proposito dell' *Argent?* Di quando in quando, nei giornali più letti e più diffusi, si leggevano fra un *Echo* e l' altro delle noticine di questo genere: « L' *Argent* di Emilio Zola è giunto alla 50ª edizione; mettendo una sull' altra tutte le cinquantamila copie vendute si avrebbe un' altezza cinque volte maggiore di quella della Torre Eiffel ». Poi alcuni giorni dopo: " L' editore Charpentier ha messa in vendita oggi la settantesima edizione dell' *Argent* di Emilio Zola. La Torre Eiffel è superata adesso sette volte. »

E così di seguito.

Ma alla comparsa della *Débacle* si accompagna anche un altro notevole fatto di un ordine del tutto diverso, e che merita di esser

notato; il mutato contegno della critica. Parlo della critica italiana la quale si è accinta all' esame dell' opera zoliana con maggiore larghezza di vedute, con maggiore acutezza di penetrazione che altre volte non abbia fatto; della critica italiana che non si è contentata di ripetere il solito inno di ammirazione per la nuova affermazione di arte naturalista, pel nuovo e splendido saggio di documento umano usato come materiale d' arte.... e, via via, colle solite complicazioni dello strascico delle leggi ereditarie, non meno che della influenza dell' ambiente.

Quest' articolo non ha intenzioni polemiche e vuol troppo essere una semplice recensione dell' ultimo romanzo zoliano perchè si possa indugiare a lungo in una discussione intorno agli altri libri dell' autore francese.

Ma pure quante osservazioni sul modo curioso e strano col quale lo Zola è venuto, nei suoi ultimi libri, deviando dalle formule artistiche, con tanta vivacità proclamate negli articoli critici, e con tanta rigidezza di me-

todo applicate nei suoi primi libri, sino all'*Assommoir!*

Queste osservazioni acquistano un carattere significante nei due romanzi che precedono quest' ultimo. Nella *Bête Humaine* e nell' *Argent* va infatti sempre più determinandosi quello che ormai non è più che una maniera, una cifra dello scrittore. Ed uno di questi metodi di rappresentazione artistica è la tendenza ad ingrossare linee e colori di ogni cosa veduta per modo che essa finisce col perdere ogni proporzione ed aspetto di cosa vera.

In una casa vi sono due uomini che ridono? Sotto la penna dello Zola cominciano a ridere i mobili, i muri, tutta la camera, le case vicine, la strada intera.... A poco per volta è tutta la città che si contorce nelle convulsioni di una risata enorme, colossale, gigantesca. Vuole invece descrivere il pianto di una umile donna? e allora è un alto clamore di singulti che domina la terra, un immenso universale gemito che si solleva da ogni parte verso il cielo, come il grido affannoso, doloroso, di tutta la grande miseria umana.

E così in tutto, nelle cose, nei personaggi, nei sentimenti, nelle azioni.

Nel *Germinal*, quando i fuochi della miniera sono spenti, sembra che ogni vampa di calore sia spenta per tutto il mondo; — nella *Bête Humaine,* quando la macchina *Lison* giace inerte e squarciata, pare che ogni ragion di forza e di moto esca per quella spaccatura, ed il mondo sia colpito da un' assoluta e completa immobilità; in *Page d' Amour* piove tanta acqua su Parigi che c' è da annegare venti volte il vecchio ed il nuovo mondo; nell' *Argent*, a proposito di una piccola orgia amorosa, che adesso si chiama genere *fin de siècle*, ma che invero deve risalire sino al principio del mondo, l' autore ha una visione apocalittica di odi secolari di razza....

Ma qui non è tutto; v' è anche il materiale di osservazione che doveva essere gettato in quella strana fucina rinfocolata di tutte le vecchie e nuove retoriche. In Emilio Zola non è l' elemento di notizie biografiche che manca;

abbondano quelle specialmente sulla incubazione delle sue opere, sul modo usato dall'autore per procurarsene i documenti. Ebbene: in un libro dell'Alexis, uno dei fedeli scolari dello Zola, — il più fedele forse di tutti, perchè l'unico del cenacolo di Médan che non sia riuscito ancora a tracciarsi una via propria — pubblicato nel 1882, è già disegnata a grandi linee *Bête Humaine,* che doveva uscire sette od otto anni dopo.... Ora badate, come Emilio Zola, che della gente che si agita nel mondo ferroviario non ne sa ancora più di quel tanto, che, pei superficiali contatti di qualche viaggio, ne possiamo sapere voi ed io; badate, ripeto, come pensi già il suo romanzo.... Sono le confidenze fatte a Paolo Alexis:

«.... Et là, au bout du monde et à deux pas pourtant de ce formidable va-et-vient de la voie, de ce perpétuel fleuve de vie qui coule et remonte sans s'arrêter jamais, je rêve quelque drame bien simple, mais profondément humain, aboutissant à une catastrophe épouvantable, peut être à un choc de deux

trains volontairement causé pour assurer une vengeance personelle.....»

E l'episodio tragico, suscitato dal selvaggio amore della cantoniera Flora, ha diffatti il suo posto nel romanzo.

Non vi sembra legittima una domanda: Chi ci può togliere di capo che messosi allo studio del suo mondo artistico col preconcetto che in ogni agente ferroviario vi possa essere un mostro di così feroce e furibonda passione amorosa da passar sopra ai cadaveri di tante persone, pur di colpire una rivale, l'esame e l'osservazione, a causa appunto di questo preconcetto, non gli siano riusciti inesatti e perciò errati anche nelle deduzioni? Non riesce legittimo il sospetto — sospetto che la esecuzione dell'opera del resto giustifica — che questa nuova specie di *scène à faire*, non gli abbia fatto dare importanza a certi tratti che in effetto ne hanno poca, e trascurare invece altri che avrebbero condotto a tutt'altra conclusione?

Non è infine per lo meno strano questo osservatore dal vero, questo esperimentatore che si dispone ad esaminare un carattere ed

un ambiente colla stessa fatale preoccupazione, la quale guida un giudice ad esaminare un accusato che crede colpevole?

II.

E nondimeno, ripeto, anche a proposito della *Bête humaine* è stato ripetuto il solito inno al nuovo trionfo dell' arte naturalista ed all' esattezza del documento umano, non meno che alla rigorosa, scientifica deduzione delle leggi di ereditarietà.... senza nemmeno avvertire, riguardo specialmente a queste ultime, che fra le altre cose, i germi ereditari più che dalla Adelaide Fouquet e dai suoi due mariti, sembrano derivare dalle cronache paurose e tragiche dei giornali inglesi, narranti le gesta di *Jack the Ripper*.... e che difatti Jacques Lantier non si riesce a trovarlo fra i figli della Gervaise dell' *Assommoir*. È evidentemente un regalo di circostanza fattole più tardi dall' autore, il quale è così venuto a riconoscere l' insufficienza della teoria scientifica, che tutti voleva avvolgere gli aspetti della vita contemporanea, di fronte ad un caso che usciva dal

ciclo, in cui essa credeva di poter comprendere tutta questa vita.

Qualche cosa di simile è accaduto per ciò che riguarda l' *Argent*, circa il quale la critica ha dimenticato questo piccolo particolare: ciòè, che la storia della *Banque universelle*, la quale nell' *Argent* si svolge nel 1867, non è che quella dell' *Union generale*, fallita nel 1886, esatta, precisa nel suo procedimento di finanza fantastica, nei colpi di audacia, nel suo prossimo scopo di guerra contro la banca semita e nel suo lontano fine di una rivincita del cattolicismo, o per dir meglio, di una levata di scudi del potere temporale mercè la forza indiscutibile dei milioni.

Ora, non vi pare che non doveva passare inosservato come la campagna bancaria e di borsa dovesse essere combattuta diversamente nel 1867 e nel 1886? non solo perchè fra quelle due epoche era trascorso lo spazio di venti anni, il che basta del resto a trasformare lo spirito ed i mezzi di lotta di una società, ma perchè erano intanto sopravvenuti due avvenimenti importantissimi: la caduta

dell' impero e la breccia di porta Pia, i quali dovevano rendere anche più sensibile questa trasformazione?

Ma a tutto ciò, ripeto, non si è mai dato soverchia importanza; non si è avvertito che come, giusto in questi giorni Emilio Zola — ad un *reporter* che lo interrogava su i suoi progetti avvenire riguardo al teatro, diceva che nel teatro tutto è emozione e che egli ne avrebbe fatto pensando unicamente a destare delle emozioni del pubblico; e così l' autore della *Teresa Raquin* si avvicina all' autore della *Fedora*, tanto da rinnegare tutte le sue idee sul teatro — non si è avvertito, ripeto, che l' autore della *Fortune des Rougon* si allontanava, man mano, dal suo ideale artistico del romanzo e veniva poco per volta sempre più turbando la schiettezza forte e semplice del suo metodo; veniva facendosi più grave, più impacciato nella forma, e sempre più rendendo faticosa la composizione del romanzo, ai cui materiali sempre meno vegliava una occulta e rigorosa scelta.

In quest' ultimo libro, *La Débacle*, quanti episodi unicamente da romanzo di avventure, scritti, il che è peggio ancora, in prosa da appendice! Dal giorno in cui sono fatti prigionieri, le vicende di Maurizio e di Giovanni si complicano di una quantità enorme, minuziosa di accidentalità che si ripetono con una insistenza, una uniformità fastidiosa, in cui l' effetto, artisticamente inutile, perchè non rivela alcun lato nuovo della situazione, è ottenuto con i soli mezzi grossolani del fortunato evento sorgente all' ultim' ora a salvare i personaggi. L' episodio dell' uccisione di Golia, la spia, sarebbe tutto nella intonazione di uno dei più noti capitoli di Alessandro Dumas padre — e per un naturalista questo è già abbastanza strano —, se non fosse invece del Montépin o del Ponson du Terrail puro e schietto; la impressione che se ne riceve non ne è nè terribile nè disgustosa, nel che pure, comunque ottenuta, potrebbe essere un risultato artistico. Essa è invece semplicemente grottesca.

Ma lasciano da parte questo e tutto ciò che è costruzione del romanzo, in quanto a

procedimento di azione, che forse mai lo Zola ne ebbe delle più deboli, delle peggio congegnate di questa. Il rapporto dei personaggi fra loro, il modo con cui si trovano insieme è quasi sempre di pura creazione artifiziosa; v'è anche un lato di intrigo a cui l'autore poteva rinunziare; gli amori di Silvina e di Onorato, la brutalità di Golia, i capricci galanti di Gilberta Delaherche, tutto ciò non serve nemmeno di sfondo al quadro, e non mette in rilievo alcuna di quelle figure secondarie, pur viste solo di scorcio, solo in un dato atteggiamento e rese sempre in quella intonazione di linguaggio, ma che nondimeno, negli altri romanzi, riuscivano a dare intensità di vita ai passaggi fra un momento e l'altro dell'azione de' personaggi principali, ed erano come una mirabile saldatura delle varie parti del lavoro, in cui si rivelava sempre il forte e vigoroso artista che vegliava all'armonia, all'equilibrio dell'opera sua. Nella « Débacle » tutta questa parte resta vaga e sbiadita e l'autore vi aggiunge la zavorra di un centinaio di pagine perfettamente inutili.

Ma il più importante da osservare è che tale procedimento di quasi completa eliminazione dell'elemento individuale è notevole anche in tutto il resto dell'opera, anche nella seconda parte che è certa la migliore, quella ove sono le pagine più vissute di verità e di osservazione, dove la visione artistica si è presentata più viva ed efficace alla mente dell'autore, dove il movimento delle masse è davvero mirabile, Anche qui, ripeto, non c'è quasi mai la creatura umana. Il più delle volte il personaggio si sforma nel simbolo, come in Giovanni Macquart e in Maurizio Levasseur e rappresenta il saldo buon senso, la onesta e forte fibra della gente dei campi in opposizione alla tempra fiacca e rammollita della borghesia morsa ed estenuata da tutte le incomposte irrequietezze, da tutte le smodate cupidigie del secolo.

Qualche volta discende sino alla macchietta, creazione convenzionale ed inferiore. Voglia essa rendere, col tenente Rochas, il *tuorpier* vecchio stile colla sua maravigliosa

ignoranza, e colla sua fede assoluta nella invincibilità dell' esercito francese, e la sua incosciente tranquillità di eroe, oppure la corruzione dei bassi strati parigini in Chouteau; voglia essa rendere la preziosa correttezza della forma dell' ufficiale nuovo modello col capitano Beaudoin, o col vecchio Fouchard l' antica e sordida passione del guadagno delle razze campagnole, è pur sempre questo un tenue tratto di umanità attraverso cui l' autore fa passare il materiale di osservazione. Per modo che talvolta sentite una sproporzione tra la cosa osservata e il personaggio che ne deve subire l' impressione; anche quando il personaggio che parla e agisce è uno dei meno embrionali nella vita del pensiero, sentite spesso nella profondità della osservazione la presenza dell' autore.

Pure con uno sforzo prodigioso, forse il maggiore compiuto dallo Zola in questa sua ampia opera di ricostruzione sociale, lo scrittore è riuscito alla mirabile creazione di un organismo che sentite vivo e vero nella sua va-

stità: la guerra. Quella massa ernorme d'ignoranza brutale o di ignoranze vanitose, di folli intraprese e di inutili eroismi che caratterizzarono l'esercito francese e la campagna del 1870; tutti gli orrori della invasione e della ritirata, attraverso la desolazione dei villaggi abbandonati e saccheggiati: la fede cieca nella vittoria, l'incoscienza completa della realtà delle cose, l'enorme stupore dei primi disastri, poi il panico tremendo come sotto la frustata di una forza misteriosa, incomprensibile: tutte le rovine, le miserie, le viltà della disfatta, scaturiscono dell'opera zoliana con una strana potenza di rappresentazione. Poi, di quando in quando, un tratto da grande artista: l'apparizione di Napoleone III, livido sotto il belletto, curvo, disfatto sotto lo splendore dell'uniforme « cogli occhi pieni di acqua » trascinando intorno la sua rovina di uomo e il suo vano e inutile fasto d'imperatore.

Io non so quale sia l'opinione di Zola circa la guerra e anche mediocremente m'importa di saperlo. Ho letto che egli la ritiene una necessità ineluttabile e fatale, ed, in certi

momenti, qualche cosa di simile all' amputazione di parti cancrenose, resa necessaria per salvare il resto del corpo sociale. Nondimeno a me pare che mai sia stato scritta una più forte ed efficace requisitoria contro di essa; e che nessun libro più di questo cagioni una impressione di sgomento e di orrore. Gli è che mentre nella grandezza dell' organismo creato, lo scrittore ha smarrito quasi sempre la linea giusta ed esatta dell' individuo, o l' ha sformata nella vastità di una astrazione e nella rigidezza della maniera, ha sentito sempre potentemente il grido doloroso della moltitudine. Ed è infatti questo solo grido, alto, solenne che domina l' opera intera, è in esso l' unica impressione del libro, chiuso il quale, non uno solo dei personaggi. fuorchè quello dell' Imperatore, resta scolpito nella mente.

Ma tale impressione è viva e durevole; e l' autore, che pure con tanto sforzo artifizioso è riuscito a crearla, è invero ancora un vigoroso e fortissimo artista.

Se non che lo sentite già stanco: il soffio è ancora e sempre quello di un gigante, ma è già un soffio affaticato ed affannoso.

Manca ancora una pietra sola all' edifizio dei Rougon-Macquart, che voleva essere la « Commedia umana » della seconda metà del secolo nostro; ma questo lento declinare dell'opera nel suo svolgimento, questa assidua infiltrazione nel suo sano e forte organismo di tutta la tabe romantica non vi genera il dubbio che l' artefice sia esaurito prima ancora che l' opera sia compiuta?

Da *La Tavola Rotonda* — N. 31 — anno 1892.

VECCHIA ARTE E VECCHI ARTISTI

I.

(Un erede d'Ennery)

Un dramma da teatro diurno — Letteratura funebre — Teatro anatomico — Reazione.

A Parigi prima, a Torino, a Modena poi, ed in qualche altra città d'Italia, che ora non ricordo, ha avuto in quest'ultima settimana un grande successo un grosso, lungo, farraginoso dramma: *Les deux gosses* di Decourcelle, un autore che è noto anche in Italia per drammi e romanzi, per questi ultimi particolarmente, del genere così detto da appendice, il genere cioè nel massimo numero di casi, più umile, e di letteratura di razza inferiore.

È facile dal nome dell'autore indovinare

che cosa sia questo dramma: del resto non occorre nemmeno indovinare, avendo i giornali narrato molto diffusamente che si tratta di una lunga serie di peripezie, le più strane, le più aggrovagliate, senza cessa rinnovate e reintrecciate ancora nel punto in cui tutto sembra doversi appianare; una lunga serie di avvenimenti i più straordinari e i meno possibili nella vita comune, il tutto con un sapore schiettamente melodrammatico, il quale col repertorio di D' Ennery pareva avesse detto l' ultima parola.

Pareva, ripeto, ma difatti non è, perchè appunto il genere ha ora nuovo risveglio e come una nuova rifioritura, e quel che è più notevole appare degno di presentarsi anche oltre il solito pubblico delle Arene diurne, incolto di mente e semplice di animo, a cui pareva esclusivamente destinato.

Poichè infatti è accaduto questo e cioè che il dramma ha avuto un lungo seguito di repliche davanti a pubblici scelti e fini, e del dramma si è occupato non solo la cronaca ma anche la critica, esaminando e discutendo lungamente.

Il fatto è tanto più significante in quanto non è isolato, ma fa parte di un insieme di sintomi che se dell'arte moderna non rivelano ancora una vera e propria bancarotta — dirò così per usare una parola che applicata alla scienza dal critico della *Revue des deux Mondes* ha sollevato tanto rumor di polemica — mostrano se non altro che il pubblico, sia come spettatore che come lettore, si trova così a disagio, così disorientato davanti alla produzione teatrale e letteraria del giorno, che vi sono in lui accenni notevoli ad una reazione, come a cercare rifugio in certe manifestazioni artistiche di mezzo secolo fa, per quanto la critica la più dotta e più autorevole, gli abbia dimostrato come quell'arte abbia cessato di rappresentare, di lui, come che sia, la vita, il sentimento e il pensiero.

Ed egli difatti non ritrova sè stesso nella vita di quelle finzioni artistiche, lo sa, nè è questo che cerca; ma in quei drammi atroci con lieto scioglimento e trionfo finale della virtù, non senza illuminazione di fuochi di

bengala: in quei romanzi di avventure, anche con fine tragica, di una infelice sì, ma sventurata e lagrimata eroina, egli è almeno sicuro di trovare elementi di divertimento, di interesse ed anche di commozione che invano egli chiede al dramma e al romanzo moderno perchè egli non si senta incline a ritornare ad altra arte, di cui il riso, quando comica, era più schiettamente spontaneo e bonario, di cui il pianto, quando drammatica, non mai era interamente sconsolato di speranza.

Credete infatti che sia una grande lietezza tutto quanto gli autori moderni fanno passare sotto gli occhi del povero pubblico? e che sia per inspirare proprio una eccessiva allegrezza tutta quella folla di pazzi e di delinquenti che attraverso gli sbocchi aperti del *teatro libero* si sono venuto importando e tentando di acclimatare sulle nostre scene? E che sia anche molto assimilabile alle tradizioni di razza nostra, così limpida di spontaneità, così vivace di colorito, il distillamento preziosa-

mente lambiccato e faticoso dell' arte del Superuomo?

Quando non dunque una evanescenza di raffinati o meglio di rifiniti, la letteratura nostra è troppo triste, e peggio che triste è troppo tetra e cupa, indugiantesi con melanconica monotonia attorno a tutte le più acute degenerazioni e deformità del pensiero e del sentimento.

Il comico che pure ha così larga parte in questa scena del mondo, non sembra più degno di entrare nell'opera dell' artista, o se pure v' entra, subisce una trasformazione: il riso vi diventa una smorfia grottesca, e sguaiata.

Nessuno ignora certo che nel comico v' è un fondo di dolorosa tristezza, ma bisogna chiamarsi Molière o Cervantes per avere il diritto di dare questa impressione, e questo diritto non hanno gli eredi di Scribe e di Labiche, e quando essi passano la misura è soltanto per dimostrare la mancanza di sincerità e di spontaneità della loro *vis* comica, come quei *clowns* inglesi, così lugubri nelle loro facezie, in cui è sempre una lieve punta di fantasia macabra, e che sono tanto diversi dai

pagliacci così bonariamente idioti dei vecchi circhi.

Se questa è la produzione comica, è facile comprendere l'altra. Tutta la letteratura pare come penetrata da un senso di desolazione, di tristezza, di stanchezza della vita, che nessuna luce di speranza, nessun raggio di gioia mai allieta e consola.

Nè la malattia è solo presso di noi; la letteratura nostra non è ancora veramente originale; chè a troppe influenze è ancora soggetta, fra troppe correnti di opposta direzione ancora si dibatte, perchè dessa possa ancora dirsi rappresentazione dei nostri caratteri etnici ed affermazione della nostra coscienza nazionale; ma nondimeno il triste pessimismo di cui ho fatto cenno e che conclude a questo senso di sconsolata inutilità di ogni ragione di vivere, è già tanto importato fra noi, che determina la produzione artistica di tutti i nostri migliori scrittori, fatta eccezione di ben pochi, e cioè fra i più vecchi, del Farina e del Barilli, i più schiettamente paesani, fra i gio-

vani del De Roberto e del Rovetta, i più serenamente obbiettivi.

In Francia ha ancora più larga estensione per quanto esso costituisca un tradimento ancora maggiore all'indole del genio nazionale che ha dato Rabelais; in Russia e in Norvegia è in esso tutta una poderosa germinazione, certo là meglio naturale e spontanea, che tende ad invadere sempre più il campo della produzione europea.

È realmente, del senso sereno della vita tutta una adulterazione che ci sta sopra e ci stringe da ogni lato, una produzione di gente malata che non sa che esercitarsi attorno ad un dato solo: il profondo ed acuto dolore, sia nel male fisico, sia nelle paurose angoscie dell'animo, sia nei desideri vaghi tormentati della mente, senza lasciare il più lieve adito alla ricerca di quanto è pur della vita lietezza di conforto e di speranza.

Perchè tutto ciò? Per quale aberrazione del senso e del gusto artistico questo va accadendo? Più facile il porre la domanda che risponderle.

Certo però, mai come in questi ultimi anni,

maggiore apparve il dissidio fra quanto il pubblico, pure più colto ed illuminato di quanto fosse mezzo secolo fa, va chiedendo all'arte, e quanto gli artisti gli danno; certo giammai manifestazioni artistiche gli parvero più repugnanti alla sua natura e al suo temperamento di queste, del teatro in ispecie, importate da genti d'altre razze e d'altro temperamento, o solitaria manipolazione di imitatori indigeni.

E il pubblico si disamora così del teatro e del libro, che gli offrono, e in un bisogno di reazione e anche di liberazione, torna all'antico.

II.

PAOLO DE KOCK.

Gli uomini che divertono — Il romanziere delle sartine — Crisi eroica — Tradizione comica.

Torna all'antico, ripeto, e sul cammino, per qualche ricordo personale di letture giovanili, o per voce di qualche superstite della

generazione che scompare, si trova di fronte a due autori che ebbero fama di autori che divertono: Paolo de Kock e Alessandro Dumas padre.

Il fenomeno del resto non è nuovo. Questi ritorni del gusto del pubblico ad un autore vecchio e che sembra obliato, accadono talvolta e proprio quando pare più alto e grande il trionfo di una nuova formula artistica, più completa e matura l'espansione di una evoluzione letteraria.

Mentre una generazione di artisti e di critici lavora in un dato senso e fra le rovine del passato va guadagnando lentamente la propria via, per entro la quale — segnata tutta di vecchi nomi e di vecchie opere — si trae dietro il pubblico.... questo pubblico ha delle brusche ed improvvise fermate. Di quei nomi di vecchi autori qualcuno gli ritorna rispettato, e gli ritorna grato l'udirne di nuovo la voce e la parola.

E l'attrattiva che può ancora avere la voce del poeta delle *grisettes* e dei commessi di commercio, per riuscire ad interessare una generazione come la nostra, tanto lontana per

tendenze, per gusti da quella che l'ospite di di Romainville divertì colle gaiezze grossolane e colle lepidezze da *clown* della sua letteratura, è sempre quella di cui ho fatto cenno, grande, di effetto magico, di lusinghe seducentissime: il riso facile, schietto, bonario.

E De Kock non è, del resto, mai scomparso e mai fu obliato del tutto; che se la letteratura dei nostri giorni non è molto amena, nè troppo allegra, non era certo nemmeno molto allegro, nè divertente il romanticismo coi suoi banditi ed i suoi bastardi portanti in giro pel mondo, i loro truci desideri di vendetta, i loro amori terribili ed i loro feroci odi; il romanticismo coi suoi bastardi e coi suoi banditi sempre in aperta ribellione contro ogni legge umana e divina.

Parve quella una crisi eroica e grandiosa; assorbente tutto, tutto invadente, e c'è una intesa in tutti gli scrittori per dipingerci l'ampiezza dell'espansione romantica. Pure non deve sfuggire il fatto che Paolo de Kock, il descrittore della piccola e modesta gente bor-

ghese ottenne un clamoroso successo, che varcò il suolo di Francia, passò nella *prude* Inghilterra, arrivò alla lontana Russia. Dell'Italia non occorre nemmeno parlare: basterà solo notare che arrivò sino a varcare le soglie del Vaticano e papa Gregorio XVI fu uno dei lettori più assidui e benevoli del romanziere parigino.

No certo non erano romantici, nè potevano spasimare degli spasimi di *Antony*, nè ruggire delle collere di *Hernani,* quelli che si divertivano a leggere le avventure di *Stefano il senza cravatta* o della *Signorina del quinto piano*. Non poteva metterne Paolo de Kock degli eroi nei suoi romanzi, egli che in sua vita non aveva avuto che un tentativo di duello alla pistola; egli che durante tutte le rivoluzioni per le quali passò e tutti i giorni in cui si fecero le barricate se ne stette prudentemente tappato in casa: non poteva concepire eccentricità e stranezze di carattere, egli che visse semplicemente e modestamente odiando il tabacco e avendo paura delle ferrovie: non poteva mettere nei suoi libri sentimentali e infelici amori, egli che dell'amore

cercò solo e trovò il lato più allegro e ridente: le avventure della pubblica via e le vittorie negli stanzini riservati delle trattorie.

Ma vi era in Paolo de Kock — malgrado la mancanza di molte delle qualità dell'artista e la volgarità dello stile — una forza comica che passava sopra alle turbolenze febbrili di quel periodo strano, si riannodava alla vecchia tradizione dello spirito *gaulois* e, quantunque in una forma più modesta e più umile, la continuava.

Della gaia scienza del riso smarrivasi, la traccia in quella fioritura di grandi dolori e di grandi amori che avevano trovato i loro poeti dalle strofe sonanti: il prosatore parigino qualche parte ne fermò nelle avventure comiche dei suoi personaggi, nella pittura del piccolo mondo dei campi e delle botteghe.

Vero che il motivo di quel riso era in gran parte un grottesco volgare ottenuto con lazzi da pagliaccio, ma intanto a una gente, a cui si andava imponendo una rappresentazione

artistica che faceva violenza alle sue tradizioni, esso bastava, se non come una reazione, almeno come diversivo.

E questo stato di cose da allora in poi non è radicalmente mutato.

La letteratura moderna nella sua affannosa e spesso morbosa ricerca di ridare un'esatta espressione ad ogni funzione della vita sociale, nel suo più preciso e scientifico studio della natura potrebbe certamente fare alla riproduzione della nota comica più larga parte.

E mentre il comico nel teatro ha trovato in un'ardita e numerosa schiera di giovani scrittori un'espansione larga ed ampia che ha rinnovato completamente il vecchio repertorio, facendolo del tutto dimenticare — e Paolo di Kock scrittore di teatro non ha ragione più dei suoi contemporanei di restare sulla scena — nel romanzo il comico onesto, bonario non ha trovato nessun continuatore.

Non è dunque strano che come Paolo de Kock potè fiorire nel periodo del romanticismo, abbia modo di trovare di nuovo qualche

voga in quello del naturalismo e meglio ancora in questo ultimo periodo di psicologia, di clinica.... e di simbolismo, se tutte queste varie tendenze e mode lasciano fuori dalle loro riproduzioni un tratto importante della vita e della natura.

E a questo ritorno di voga Paolo de Kock ha certamente più diritto di ogni altro del suo tempo, come quello che come volle il soggetto e l' indole sua e senza lusso di programmi e senza ambizione di crear scuole letterarie, osservò e studiò con coscienza e verità alcune caratteristiche comiche di un certo ambiente sociale.

« Io non ho raccontato che quello che ho veduto » scrive egli nelle sue *Memorie*. E inconsciamente faceva del *vero* come quel personaggio di Molière faceva senza saperlo della prosa. Certo nessuno dei suoi romanzi ha la importanza di un documento nel senso moderno della parola; quello che egli ha visto, è visto attraverso un temperamento di artista di second' ordine, a cui mancano grazie di stile, plasticita di immagini, e che non sa andare oltre la superficie della cosa. Nondimeno egli

ha lasciato pagine di qualche valore, quadretti di vita borghese completamente riusciti: egli ha saputo trovare la nota giusta nel riprodurre tutte le esteriorità della vita, e di questa scelse i tratti più comici, più lieti, che si prestavano meglio al riso. In ciò la sua forza, la sua originalità ed in ciò egli aspetta ancora il suo continuatore.

Possibile! si va chiedendo il pubblico, che tutto sia così triste nella vita come ci vanno scrivendo i romanzieri moderni? E intanto come diversivo più d'uno torna, qualche volta, ai romanzi di Paolo de Kock.

III.

ALESSANDRO DUMAS PADRE

La morte di Porthos — Storia e leggenda — sessant' anni di vita.... e altrettanti di lettori — La Commedia umana e la commedia storica — Le mille e una notte del secolo XIX.

E ritorna — certo anche con più ragione — al vecchio Dumas.

C'è un aneddoto — certo non ignoto, perchè oramai non esiste più nulla di inedito su questa grande dinastia dei Dumas, tanto essi, di padre in figlio e la loro corte, si sono industriati a dir tutto.... e a inventare il resto: — c'è, un aneddoto nella sua brevità estremamente tipico.

Un giorno Dumas, figlio, vide il padre inquieto, turbato, di cattivo umore:

— Che cosa hai? gli chiese, sei malato?

— No.

— E allora?

— Ho dei dispiaceri.... Figurati che stamattina ho fatto morire Porthos! Povero Porthos! ti assicuro che me n'è voluto a decidermi! Bisognava finirla, e quando l'ho veduto cadere sotto le rovine, gridando: « È troppo pesante! è troppo pesante per me! » ti giuro che ho pianto!

L'aneddoto è, ripeto, veramente rappresentativo, per questo: che in esso è tutto il vecchio Dumas: a forza di essere vissuti nel suo cervello, i suoi personaggi finiscono coll'influire su di lui: finiscono col creargli attorno un ambiente così rumoroso di avventure le più

inverosimili e le più bizzarre che egli stesso finisce col crederle vere.

È la sua vita che si foggia su quella dei suoi eroi, o sono questi che ne rappresentano drammatizzati gli atti stravaganti e tumultuari? Non si può dirlo: certo è che a questo diavolo d'uomo non basta più una semplice storia personale, che per quanto sonante di gesta meravigliose ha pur sempre determinazione di confini e di tratti umani: gli occorre addirittura perdersi nel vago e sconfinato della leggenda.... Fra le *Memorie* della sua vita, le *Impressioni di viaggio* e le avventure di *Chicot*, di *D'Artagnan* e del *Conte di Montecristo* chi ci capisce più niente, dove siamo nella sua vita e dove nelle sue invenzioni?

Non è già stato detto che fra qualche tempo non si saprà più se sia stato il *Conte di Montecristo* che in terra francese e nel suo meraviglioso castello ha tenuto corte bandita a tutta la giovane letteratura francese, oppure se sia stato Dumas che è fuggito dall'isolotto italiano, rinchiuso in un sacco gettato a mare e portando pel mondo favolose ricchezze? Non è stato già detto che si finirà coll'essere

in dubbio se sia stato D' Artagnan che è corso in aiuto di Garibaldi nella conquista del regno di Napoli o se sia stato Dumas che ha rapito Monk in mezzo al suo esercito, per farne omaggio, rinchiuso in una gabbia, al figlio di Carlo I, e così permettergli di riconquistare il trono?

Non è facile il determinare la parte di Alessandro Dumas in quella meravigliosa fioritura romantica: se tanta parte della sua opera resiste ancora ed egli resta in quel gruppo di scrittori ancora il più letto, come fu il più popolare; se dopo aver divertito e interessato tre generazioni egli soddisfa ancora ai gusti di una nuova folla di lettori, è indubitato che v' è nell' opera sua un elemento di forza che in quella degli altri non c' è. E questo elemento, mi pare sia la fedeltà al genio della razza, la continuazione della tradizione francese in quanto ha di grazia, di riso largo e sincero, di eroico e di avventuroso.

Goethe del romanticismo francese scriveva: « È la letteratura della disperazione: vi

occorre l'azione ad ogni costo ed il lettore non sa più come orizzontarsi in mezzo a quel caos di incoerenze e di contraddizioni; l'orribile, il feroce, l'abbominevole e il resto.... compreso l'osceno ».

Ora tutto questo cumulo di orrori e di cose macabre che venne ad abbattersi sulla letteratura francese, e che invero era un tradimento, una sopraffazione all'indole, alle tradizioni indigene, quando ebbe compiuto la sua opera di rinnovamento, doveva in molte parti perire. E del Dumas infatti è già obliata tutta la parte così detta romantica; *Antony, Amaury, Teresa, Angela, La camera bianca*.... tutta la produzione sua di teatro e di romanzo che meglio si intona alla violenza, alle esagerazioni di quel vento di follia e di stravaganza che passò, è ora addirittura illeggibile: tutt' al più essa resta interessante a essere consultata come documento storico.

Documento storico originale invero, che non mancava di fare un' impressione curiosa anche ai contemporanei, o quasi, del celebre dramma. Infatti pochi lustri dopo il grande successo dell' *Antony*, e ad ogni modo in

pieno trionfo del suo autore, un amico osservava:

« V' è nell' *Antony*, una scena nel secondo atto, in cui si sentono queste battute:

ADELE: Suonano all' uscio.... Silenzio! una visita forse....

ANTONY: Ah! maledizione sul mondo che mi perseguita sin qui!

Il lavoro è tutto qui; maledizione sul mondo.... perchè un campanello suona!... »

E questa è il tono di tre quarti della produzione del tempo!

Resta invece nell' opera di Dumas la curiosità e l' interesse, per oltre sessant' anni, di milioni di lettori — nel cui animo e nel cui cervello pure è accaduto tanto rivolgimento di tendenze, di ideali d' arte — tutta la parte di *conteur* allegro, disinvolto, che non dubita di niente, che non teme di canzonare il pubblico, perchè egli stesso è la vittima delle proprie fanfaronate eroicomiche, che non esita davanti ad alcuna enormità, sempre sorretto da un' immaginazione in permanenza scaldata

a fuoco rosso, da una fantasia inesauribile, perchè l'opera sua corrisponde all'eterno bisogno di meraviglioso e di chimerico che è nella natura umana.

Certo a questa serie di romanzi storici, di cui ancora si vendono centinaia di migliaia di copie ogni anno, non bisogna accostarsi con spirito sottilmente analizzatore; particolari ed episodi di assoluta invenzione, e dichiarati con serena incoscienza per rigorosamente autentici; spostamenti di date e di fatti: anacronismi di ogni genere e talvolta veramente comici; v'è di tutto.... ed anche di più....; ma nel complesso, che profondo senso di intuizione storica! come quei personaggi vivono nel loro ambiente, sono della loro epoca e si muovono in un piano fedele di riproduzione nel colore e nella linea! *I Moschettieri*, *La Regina Margot, La signora di Monsoreau* sono della stoffa di cui sono tessuti i capolavori: dal fondo delle loro avventure stupefacenti sorride maliziosamente l'indole vera della bravura francese, gaia, eroica, agitata, clamorosa, *le panache.* Cirano di Bergérac è fratello di sangue di D'Artagnan, e D'Arta-

gnan è della famiglia delle più grandi creazioni eroiche del genio latino, e dall' alto del bastione di S. Gervasio stende la mano alle figure del poema ariostesco, a Gil Blas, a don Chisciotte....

Questo è il secolo delle commemorazioni letterarie e dei centenari. Pochi mesi or sono fu celebrato quello di Vittor Hugo; ora quello di Dumas; in breve forse anche Balzac avrà la sua statua.

Assai dissimile è l' opera di questi due ultimi scrittori, in forma e contenuto: comune però ha questo, la grandiosità delle linee; l' uno ha fatto la *Commedia umana*, l' altro ha tentato la *Commedia storica.*

Balzac ha faticosamente frugato per entro l' intimità dell' animo umano e colto il segreto delle sue gioie, dei suoi dolori, delle sue debolezze, dei suoi eroismi.

E l' opera sua non perirà.

Ma anche quella di Dumas non morrà; in lui l' invenzione è epica e superba; in groppa alla sua fantasia ha trascinato tre generazioni

del vecchio e del nuovo mondo; adolescenze sognanti visioni di battaglie e di amori, vecchiezze riscaldanti il freddo degli anni e delle disillusioni a quella vampa ognor rinnovata di sogni e di chimere. Dumas è ancora un incantatore seducente ed irresistibile; con lui il genere eminentemente commerciale del romanzo d'appendice si è elevato a forma d'arte. Lasciate pure i piccoli artefici della moderna letteratura, senza fiato dopo una novella di venti pagine, dire che in quella forma egli ha gettato molta materia di scarto: quella è una fucina ciclopica, e l'opera come che sia composta, è sempre opera di gigante.

Scriveva Tullo Massarani in un articolo sugli « Ultimi giorni di Cesare Correnti »: « Tornava (il Correnti, malato), a Virgilio, a Dante, all'Ariosto.... e si deliziava delle fole ariostesche di quell'altro strapotente mago moderno, il Dumas, coi sempre vegeti e incomparabili suoi *Moschettieri*. O il dolce mago! Ogni infermo gli deve per quei sogni dorati una benedizione! »

O dolce mago invero! E in mezzo alla rovina ed all'oblio in cui sarà caduta la quasi

totalità della produzione del secolo passato — e l'enorme montagna della carta inutilmente stampata si sarà alzata anche del tanto che il secolo volgente avrà accumulato per proprio conto — emergeranno, fra poche altre cose, una decina di romanzi del vecchio Dumas, e sul finire del secolo i padri diranno ancora ai figli:

— Leggete, figliuoli! sono queste le *Mille e una notte* del secolo che fu detto per eccellenza il secolo del positivismo, del naturalismo e del documento umano! È ancora quanto di meglio ne avanzi; poichè eterne e imperiture sono solamente le lusinghe dei sogni, buoni e confortanti solo gli inganni della fantasia!

IL TEATRO DI UN ROMANZIERE

DALL'*Ultimo Idolo*, il primo lavoro teatrale di Alfonso Daudet, alla *Lotta per la vita*, l'ultimo che lo scrittore francese ha dato alle scene e che fu rappresentato l'anno passato, è corso un periodo di quasi trenta anni. E avanti ancora della sua prima commedia, il giovane poeta delle *Amoureuses*, il piccolo provenzale lanciato sul lastrico di Parigi con molti sogni, molte speranze nell'animo, e senza un soldo in tasca, aveva già pubblicato tre o quattro dei suoi romanzi.... il che vuol dire che Alfonso Daudet non deve oramai di molto aspettare la sessantina. Succede di certi scrittori come di certe donne che abbiamo amate, e

che non abbiamo più rivedute da molti anni. Per quanto sentiamo per conto nostro le offese del tempo, per quanto lo specchio e molti altri indizi, anche più significanti, ci numerino gli anni trascorsi, la nostra immaginazione non sa vederle che in piena fioritura di bellezza e di gioventù. Emilio Zola attraverso anche i primi volumi dei *Rougon Macquart*, che pur risalgono a circa trent'anni or sono, possiamo supporre che sia sempre stato quale egli è adesso: un piccolo e grosso uomo dalla barba brizzolata, nella vigoria un poco greve della completa maturità; non sappiamo invece disgiungere la figura di Alfonso Daudet dalle esuberanze di fantasia, dalle inquietudini tormentose dei sogni, dal dolce fiorire delle speranze che accompagna la gioventù.

Gli è che veramente in tutta la produzione artistica di Alfonso Daudet vi è come un'impronta di quella tenerezza, di quella commozione, di quella bontà che è propria dei cuori rimasti giovani.

Qui non voglio parlare della parte della sua produzione che è la maggiore, quella per

la quale lo scrittore francese è diventato un valore letterario; ma una breve corsa attraverso i suoi romanzi, in cui la personalità dell' autore ha maggiore mezzo di penetrare fra i personaggi che egli fa agire, mi darebbe agio di dimostrare come questo artista che è stato messo fra gli scrittori naturalisti, pur esercitando le sue preziose qualità di osservatore sopra le più dolorose scene della vita, pur studiando le parti più cancrenose dell' anima umana, si sia sempre un poco conservato sognatore e poeta ; come nel rifacimento interiore del mondo esterno, questo gli si sia andato quasi sempre trasformando e gli sia spesso riuscito colorito di fantasia più che materiato di realtà.

Ma è nondimeno questo abbandono dello scrittore che forma l' originalità dell' opera, che ne fissa la genialità e la rende tutta vibrante di commozione. Una sola volta Alfonso Daudet è passato sopra il suo temperamento d' artista, e non vi ha ceduto, ha voluto fare un' opera di violenta, di aspra verità, ed è riuscito a quella cosa, fredda, scolorita e mediocre che è l' *Immortel.*

Ma quanto forma la seduzione di un romanzo non sempre forma quella di un' opera teatrale. Si va dicendo che l' arte drammatica è di razza inferiore, e lo sarà forse perchè dirigendosi alla parte meno colta del pubblico, a quella in cui le cattive abitudini, gli errori di gusto vanno durando più a lungo, essa resta un poco e sempre al di fuori o in ritardo di tutto il movimennto delle altre forme d' arte verso una rappresentazione più diretta e sincera della realtà umana, ma il fatto solo della rappresentazione per così dire plastica, in azione, di un personaggio, di una passione, ne lascia cogliere, assai meglio, che attraverso i capitoli di un' azione raccontata, la parte di verità di cui l' autore ha saputo costituirla.

Io non ho visto l' *Arlésienne* datasi il mese scorso a Roma, ma l' ho letta e mi spiego come il dramma non sia piaciuto, come del resto non piacque a Parigi, nel 1872 (1° ottobre, al *Vaudville*) quando fu recitato la prima volta, e non piacque nemmeno quando fu ripreso alcuni anni più tardi.

Ho letto che la traduzione era fatta male, in lingua troppo letteraria, che quei contadini fanno dei periodi elaborati come sè fossero tanti studenti di liceo e certo questo avrà nociuto al lavoro, la cui sola traduzione possibile mi sembra una traduzione dialettale; ma comunque fosse la versione, l'errore del lavoro non è errore di stile, è errore di tôno. Quella storia di amore, pel modo con cui si svolge, per la soluzione a cui arriva, appare fuori completamente dell'ambiente in cui l'autore l'ha posta, perchè non è così che è l'amore presso le genti di campagna: le forme affettive vi sono più embrionali e primitive; perfino l'amore materno ha meno delicatezze che l'autore non ne abbia attribuito a quello di Rosa.

Assai poche vi sono le traccie dell'amore-sentimento e si comprende poco la tenerezza appassionata di Vivette, meno ancora quella punta di idillio nel ricordo degli amori di Baldassarre e della Renaude. L'amore-senso vi è invero acuto, ma mentre sentiamo quanto vi è di selvaggiamente e brutalmente vero nella gelosia dal guardiano di cavalli Mitifio,

che ha posseduto l' *Anlèsienne*, gelosia che è tutta di sensualità, comprendiamo assai meno quella di Federico che di ricordi sensuali non può essere. Ad ogni modo un vero figlio dei campi, trovandosi in simili crisi, avrebbe agito in altro modo; avrebbe ucciso il rivale, non contentandosi di un tentativo restato inutile, o avrebbe violato la donna. Quel ripiegamento del dolore entro sè stesso lascia supporre una raffinatezza di educazione e una delicatezza di senso morale di cui in tutto l' ambiente della commedia non c' è traccia.

Un più largo senso di umanità e di verità spira per tutti i sei atti della *Lotta per la vita* che contiene scene ammirabili e un' ossatura scenica solida; ma il dramma è organizzato nella formola dei drammi a tesi di Alessandro Dumas, e come procedimento artistico è inferiore a *Sapho* di cui parlerò più oltre. L' autore ha qui avuto la visione ampia, larga di un momento interessantissimo della vita del suo tempo, dello stato di coscienza del secolo che muore, ma la concezione è rima-

sta al di sopra della esecuzione del lavoro. Della lotta, della feroce battaglia per la conquista del potere, della ricchezza, feroce battaglia, che la nuovissima generazione combatte ponendo in oblio ogni scrupolo, non esitando davanti a nulla, non abbiamo in luce che una parte sola; è veramente la lotta per la donna che qui vediamo, se non vogliamo limitarla ancora di più, chiamandola la lotta contro la donna. E Paolo Astier non si trova anche davanti che a due donne in condizioui che gli rendevano la vittoria molto facile: una povera o timida fanciulla ed una vecchia innamorata.

E il colpo di pistola che uccide Paolo Astier all' ultimo atto non dimostra che a metà il trionfo di quella eterna legge di morale e di giustizia e di bontà che invano si vorrebbe violare in nome di una teoria scientifica; quel colpo di pistola non uccide lo *struggleforlifer* in tutta l' estensione moderna data alla parola ed alla categoria di gente che rappresenta: uccide solo un volgare *Don Giovanni*,, il quale, salvo errore, non fu mai darwiniano.

Osservate però un momento di questa azione drammatica o per dir meglio un personaggio: la piccola Lidia Vaillant, e vedrete come questa fanciulla è una dolcc e squisita concezione che resta un po' sfumata, nell' ombra, ma che l' autore ha carezzato con tenerezza. È della famiglia delle *Desirèe Delobelle*, la piccola zoppa di *Fromont jeune et Risler ainé*, attorno alla quale si muove uno degli episodi più pietosi e più commoventi di quel romanzo, e che permette al Daudet la manifestazione più felice di una delle attitudini del suo ingegno, quella che si volge a riprodurre le dolci e affettuose intimità dei deboli e degli umili. È tutto un senso di tenerezza mite e dolorosa che esce da quell' episodio; ed è lo stesso senso che si fa strada ancora nel terzo atto della *Lotta per la vita*.

Ed è in questo tono, con questi elementi drammatici di commozione, talvolta spinta sino ad una *sensiblerie* un po' troppo molle di lagrlme, che sono scritti quasi tutti gli altri lavori di Daudet sino ad ora non rap-

presentati in Italia, dall' *Ultimo Idolo* (4 febbraio 1862) al *Sacrificio* (11 febbraio 1869) passando pel *Garofano bianco* (8 aprile 1865) e pel *Fratello Maggiore* (19 dicembre 1867) e lasciando fuori un atto per l' Opera comique *Gli assenti* (26 ottobre 1864) musicato da Fernando Poise, e *Il Carro* altro atto rappresentato il 18 gennaio 1878, con musica di Pessard, scritto in collaborazione con Paolo Arène.

Del resto anche in alcuni altri di questi lavori, l' *Ultimo Idolo*, il *Garofano bianco*, il *Fratello maggiore*, il Daudet ha avuto un collaboratore, il signor L'Epine, ma poichè di questo collaboratore non conosco altre opere personali, mi sarebbe difficile entrare nel segreto della collaborazione, e vedere quanta parte sia riserbata all' uno e all' altro.

Ma tutto il tono di questi lavori di cui solo *Il Sacrificio* eccede la brevità di un atto unico, è, come ripeto, nella maniera stessa che troviamo in molte altre parti dell' opera di Daudet e possono perciò essi pure essere brevemente esaminati come produzione personale dell' autore dell' *Arlèsienne*.

L' *Ultimo idolo* è un piccolo ed acuto dramma di vita intima. Attraverso l' esistenza placida e tranquilla di una coppia di sposi, dal fondo del passato, viene improvvisamente la rivelazione di una passione colpevole, di un tradimento, per cui ogni senso sereno di pace, di calma, si tramuta in vergogna e rimorso per parte della donna colpevole, nell' angoscia, nello spasimo del disonore per l' offesa patita nel marito, il cui ultimo idolo, la cui ultima speranza dolcissima e fede consolatrice spariscono per sempre.

Il *Garofano bianco* che il proscritto marchese di Courson-Launay, un adolescente, quasi un fanciullo, in una serata di emigrati a Londra, ha giurato, pel capriccio di una bella contessa, di andare a cogliere per lei in Francia, ia piena esplosione del Terrore e precisamente nel di lei castello di Saint-Vaast ove abita appunto un membro della Convenzione, questo piccolo atto, il *Garofano bianco,* è una leggiadra fantasia, adorabile di grazia e di sentimento.

Assai meno riuscito, mi sembra il *Fratello maggiore* ed il *Sacrificio. Il Sacrificio* è quello del giovane pittore Enrico Jourdeuil alla vanità del padre, un vecchio artista, geloso del successo del figlio, tutto pieno ancora di sè, ma i cui lavori non si vendono più. Per non avvilire il padre, Enrico Jourdeuil, ne fa comprare per mezzo di altre persone i quadri, e per mantenere decorosamente la famiglia, che il padre nella sua spensieratezza egoistica lascierebbe morire di fame, egli lavora come un negro. Finalmente esausto di forza rinunzia alla pittura per darsi all' arte industriale, entrando in una manifattura di carte per apparato. Non ci sarà la gloria, ma almeno c' è il pane assicurato.

Ma tutto ciò è diluito in tre atti, mentre uno o due al più sarebbero bastati; il lavoro riesce perciò freddo e vuoto. Del resto, come osserva Emilio Zola, questo sacrificio di amore figliale non è fatto per interessar molto il pubblico che non si scuote veramente che alla passione amorosa. Tutto ciò resta un po' vago e convenzionale.

Nell' altro lavoro, *Il fratello maggiore*, si

tratta di un' ignorata rivalità nel cuore di due fratelli; il maggiore si sacrifica e parte lasciando all' altro sposare la donna che ama.

Ritorna dopo parecchi anni, credendosi forte, ma non è ancora guarito, ed è tutto commosso, tutto turbato dall' aspettativa dell' incontro.

Ma la donna che egli ha amata è morta, ed il posto di lei è ora occupato da un' altra sposa, colla quale il fratello ha dimenticata la prima. Così è la vita: egli solo non dimentica e resta fedele alla dolcezza dei vecchi ricordi. Naturalmente tutto ciò non è senza accompagnamento di molte lagrime.

Perchè, come ho già osservato, si piange veramente un po' troppo in tutta questa parte del repertorio di Daudet; inoltre la trama vi è troppo tenue, sottile, delicata per sostenere l' urto sempre un poco brutale della scena. Credo tuttavia che l' *Ultimo Idolo* e il *Garofano bianco*, quello specialmente più di questo, potrebbero essere con successo tentati, anche adesso, ed anche in Italia.

Ma dove l' opera drammatica si eleva ad una rappresentazione di verità, quale non mai

Alfonso Daudet ha raggiunto, dove l' opera drammatica mostra un organismo veramente vigoroso è in *Sapho.*

Si deve questo al concorso del collaboratore Belot? Lasciamo pure al Belot una larga parte; ma poichè Fanny Legrand e Giovanni Gaussin cosi vivi e veri nella commedia, erano già vivi e veri nel romanzo, il quale alla sua volta è fra i romanzi di Daudet quello che è più forte come valore di osservazione, quello che quanto ad analisi della grande miseria della natura umana è più penetrante ed acuto; poichè non v' è scena della commedia che non sia già un capitolo del romanzo e non c' è nemmeno episodio o figura di contorno nell' opera teatrale che non si presenti già nella stessa funzione e nello stesso elemento di azione nel libro, mi parrebbe difficile il poter considerare *Sapho* commedia, al di fuori della produzione drammatica di Alfonso Daudet. Tanto più poi questo, che Adolfo Belot il quale nel romanzo non è sempre riuscito ad elevarsi al di sopra del mestiere, non ha come autore drammatico alcuna schietta personalità. Ad ogni modo e qualunque sia la parte rispettiva dei due

autori, non si può parlando di uno di essi non accennare a *Sapho* che mi sembra uno dei più originali e forti lavori del teatro contemporaneo; quello che contiene fino ad ora meglio e più schiettamente germi rinnovatori della forma teatrale.

L'articolo è già anche troppo lungo e non mi è consentito un esame un poco diffuso del lavoro; ma voglio nondimeno fare appello alla memoria dei miei lettori e chiedere loro se mai videro sulla scena una dolorosa passione di amore resa con più verità; se mai sulla scena era stata portata con più evidenza di rappresentazione uno studio di tutta la parte più trista del cuore umano. Il quinto atto, in ispecie, in cui si trovano di fronte lo scoramento di Fanny vinta in quella lotta fra tutto il suo passato con quanta era ancora in lei rimasta forza d'amore, e la suprema degradazione di Gaussin che ritornerebbe a quella catena in una suprema debolezza di cuore, in una suprema vigliaccheria del senso: questo quinto atto in cui si trovano di fronte quelle due rovine, è superbo.

Daudet e il suo collaboratore hanno esi-

tato per via davanti a certe crudezze, non hanno sollevato brutalmente tutti i veli di quella miseria, di quella abbiezione morale, ma sono però andati arditamente dove volevano andare, e il pubblico si è lasciato condurre, senza protestare troppo forte.

E la vittoria completa era là, in quella via, in cui avevano già fatto il primo passo. Peccato che il primo passo sia rimasto anche l'unico!

Da *Il Carro Tespi* — anno III (1890) n. 1.

ALPHONSE KARR

RA già un dimenticato. Quando il due di questo mese ([1]) dalla Maison Close di Saint Raphael, presso Tolone, è stato telegrafato ai giornali la notizia della sua morte, quasi tutti si sono chiesti: Era dunque anche vivo? Quasi tutti hanno fatto questa domanda; certo poi tutti della giovane generazione, a cui il nome dell' autore delle *Guépes* non arrivava più che attraverso una lontana tradizione di polemiche audaci e battagliere, alle quali essi preferivano credere sulla parola piuttosto che tentare la fatica di conoscerla davvicino per mezzo dei libri, oramai diventati di biblioteca. Solo, forse, qualche vec-

([1]) Ottobre 1890.

chio superstite della generazione vissuta attorno al colpo di Stato, seguiva ancora con interesse le cronache che Alfonso Karr continuava a mandare ai giornali, teneva dietro ancora agli ultimi libri che egli andava pubblicando — e l'ultima parte del *Livre de bord* comparve or son pochi anni — in memoria del passato, fatto indulgente e benevolo verso il vecchio scrittore le cui cronache erano ormai stanche e fiacche, i cui libri non facevano più che ripetere sempre le stesse osservazioni, e gli stessi motti di spirito, quando non erano addirittura una ristampa, sotto altri titoli, di cose già pubblicate.

Certo il mestiere di far dello spirito stanca e logora molto, e a 82 anni si ha ben il diritto di non averne più.

A 82 anni si ha diritto anche di non far parlare più molto di sè, quando per quasi mezzo secolo non si è fatto altro, servendosi di tutti i mezzi i più strani ed i più bizzarri.

Parte di questi mezzi era nell' ambiente, in cui viveva, e, per così dire, nell' aria che respirava quella tumultuosa generazione ro-

mantica del 1830; alla lunga zazzera ed al gilet scarlatto di Teofilo Gautier, poteva far riscontro il costume da mandarino con cui Alfonso Karr riceveva in casa sua editori ed amici, e l'elmo da pompiere col quale egli si fece vedere una sera da un palchetto dell' « Odéon » *Simple question d' épater les bourgeois* !... Nell' epoca in cui ogni giovane che appena si rispettasse avrebbe voluto essere un poco bastardo come Antony o bandito come Hernani, si poteva anche capire che Alfonso Karr spingesse la bizzarria sino a tappezzare a bruno la sua camera da letto ed a dormire in una bara.

E c' è in questo anche una lieve punta macabra che tradisce un poco il sangue tedesco che gli circolava nelle vene: l' intonazione elegiaca, eccessivamente sentimentale dei suoi primi libri, è certo in tutta la moda letteraria della epoca, ma anche un poco nella nazionalità dell' autore nato a Monaco, da padre bavarese. Presto egli certo diventerà francese completamente, ed a molti anzi sembrerà il discendente legittimo di Chamfort e di Rivarol; ma intanto una parte della sua produzione porterà questo segno del tempo... E a onor del vero

sarà la parte più dimenticata e che nessuno legge più.

Il suo primo passo nella vita letteraria non fu soverchiamente difficile.

A ventidue anni egli occupava un posto di insegnante al collegio Borbone; ma un giorno il direttore dell' istituto lo sorprese mentre ai suoi alunni leggeva, in classe, i racconti di Voltaire... per prepararli a comprendere meglio... *I dialoghi dei morti* di Luciano... Quel nuovo parallelo fra lo scrittore francese ed il poeta greco parve del tutto fuori programma e si fece capire al giovane professore che la cosa non andava. Egli lo capì e diede le dimissioni. Dopo un anno all' incirca, si presentò alla direzione del *Figaro* con due poemi, e uno, il più breve, fu pubblicato. Karr ridusse l' altro in prosa: ne uscì il suo primo romanzo intitolato: *Sotto i tigli*. Il lavoro fece chiasso: Gustavo Planche nella sua rude franchezza lo chiamò; *un cri d' aliené*; ma Teofilo Gautier colla facilità del suo entusiasmo lo disse un libro nel quale era il capriccio di Sterne,

e la foga appassionata di Rousseau. Karr fece seguire al suo primo libro: *Une heure plux tard* e *Fa dieze*: due altri successi. Tutte le porte si aprirono allora al giovane esordiente: nel 1839 egli era già redattore capo del *Figaro.*

Ma per quanto battagliero e indipendente fosse il *Figaro*, Alfonso Karr non vi si poteva muovere abbastanza liberamente: certo fra i grandi giornalisti dell' epoca che furono Nastor Roqueplan e Emilio Girardin, egli era la tempra più audace e più giovane, l' ingegno più agile e vivo. Aveva bisogno di essere solo, senza rivalità alcuna, senza ostacoli e il primo novembre 1839 fece uscire *les Guêpes*. Il loro primo periodo durò sino al 1849; uscivano in fascicoletti mensili. Furono riprese più tardi in pubblicazioni settimanali; c' è una serie di *Guêpes illustrées*, ce n' è un periodo di *Guêpes niçoises*, mandate da Nizza durante il lungo esilio volontario di Karr, dopo l' impero: c' è un ritorno alla medesima forma giornalistica nei *Bourdonnements*, pubblicati nel *Siécle.* In tutto una collezione di una ventina di volumi.

Durante questa battaglia giornalistica la produzione libraria non si rallentò: la sola nota

dei titoli mi porterebbe via mezza colonna di spazio: romanzi, novelle, libri di filosofia, di morale, piccoli studi sociali si successero senza intervallo, senza posa.

Inutile il riportare i titoli di questi libri; inutile anche l'accennare alle bizzarre escursioni fatte dall'autore nella pesca, e nel giardinaggio, e sulle quali ha scritto dei volumi. Certo la passione dei fiori che lo condusse a intraprendere una speculazione, — a Nizza egli ne faceva un vero commercio, e sul viale Massena, c'era una casa colla leggenda: *Karr jardinier* — la passione pei fiori è un particolare di qualche importanza: una varietà di dalie porta anzi il nome di Karr; ma mi sembra che riescirebbe difficile il trovare nell'opera dell'artista traccie di questa comprensione ed ammirazione della natura che era tanta parte caratteristica dell'uomo.

Inutile ripeto, mi sembra occuparsi di tutto ciò, come anche all'accennare qui ai tentativi fatti nella drammatica; [1] perchè la sola parte

[1] Vedi nota n. 3 in fine del volume.

che resterà dell' opera di Karr è la collezione delle *Guêpes.*

La più originale, la migliore è quella del primo periodo, quella cioè che comprende gli anni dal 1839 al 1849. Parte delle altre *Guêpes* furono scritte fuori di Parigi, nella solitudine della casa di Etrétat o a Nizza, e quella guerra all' ignoranza, alla stupidità, alla debolezza umana non poteva riuscire bene che in mezzo alla folla: parte furono scritte quando l' autore era già avanti negli anni, quando cioè l' uomo « in conspetto dei suoi simili pecca per indulgenza soverchia o per soverchia amarezza » E queste caddero fra mezzo all' indifferenza generale.

Ma la prima serie, quella del primo decennio, scritta con tutto l' impeto, la vivacità giovanile, in piena lotta per la conquista del suo posto alla gloria; scritta in piena rivoluzione letteraria e politica, sollevò delle vere battaglie attorno e contro il giovane polemista.

Alla cui notorietà rapida, immensa tutto servì: duelli, processi, e per sino l' assassinio tentato su di lui da Luisa Colet che una delle *Guêpes* aveva punto sul vivo. Servì lo stesso

suo nome che si prestava al *calembour*, e che fu messo cento volte in sciarade ingiuriose nei piccoli giornali bonapartisti che gli erano contro nella campagna che egli aveva fatta pel generale Cavaignac. Un giorno si videro le vie di Parigi tappezzate di avvisi, di questo genere: *Alphonse Karr nage; Alphonse Karr touche; Alphonse Karr casse; Alphonse Karr rogne....* Ed egli forse non era estraneo a questo nuovo genere di *réclame!* Poichè il piccolo bavarese in pochi anni di quella rude battaglia era diventato ben parigino, e era saturo e materiato di spirito parigino.

Ho accennato già ai confronti fatti con Chamfort e Rivarol; ma pare che non bastasse nemmeno; qualcuno riannodò la nuova forma del riso canzonatorio delle *Guêpes* alla schietta tradizione rabelesiana; e poichè in Francia è sempre giacente l'eredità di Voltaire fu anche detto che era degno di quella eredità Alfonso Karr,... il quale tutt'al più rinnovava il *pamphlet* di Fréron.

Con molto maggior senso della misura un

redattore del *Figaro* così parla dell' ingegno di Karr : « C' est par le bon sens quintessencé qu' Alphonse Karr s' est fait la solide reputation d' homme d' esprit qui lui restera. Les mots qu' il a semés à profusion dans son oeuvre ne sont pas ce qu' on appelle généralement des mots : ce sont comme des résumés, des condensations d' idèes générales dont il trouvait la formule définitive ».

E il nome di Alfonso Karr resterà per questo. Nelle *Guêpes* egli ha inoltre creato una nuova forma di giornalismo. Il giornalismo moderno, nella sua forma anedottica, nel suo impressionismo critico e letterario, nella sua spigliatezza e leggerezza di forma ripete la sua origine da quelle *Guêpes*, che sono anche oggi dopo quarant' anni, una vera miniera di spirito, di osservazione sottile, con penetrazione acutissima sotto la forma lieve e frivola, un esempio mirabile di polemica battagliera, di *verve* inesauribile, fresca e viva, un modello di tutte le abilità del mestiere.

E pazienza il giornalismo moderno ripe-

tesse solo le sue origini dalle piccole, agili e pungenti *guêpes* del vecchio solitario di Saint Raphael; si sa che bisogna ben essere figli di qualcuno! Ma da due generazioni esso continua ancora a vivere un poco a loro spese.... E nessuno sino ad ora ha avuto la franchezza di confessarlo....

Da *Lettere e Arti* — N. 40 anno 1890.

PER LA MORTE DI UN CRONISTA

(ALBERTO WOLF)

RATTANDOSI di Alberto Wolf non è certo esatta la traduzione di *crhoniquer* in cronista, ma non ho potuto trovarne altra che eufonicamente e sostanzialmente meno si allontani dalla parola francese; manca da noi la parola adatta ad una rappresentazione giusta della cosa, perchè manca quasi del tutto da noi la cosa da rappresentare.

Ma meglio che l' opportunità di notare qui l' inferiorità del giornalismo italiano, in confronto di quello francese, è forse il caso di rilevarne la diversità delle tradizioni e dell' ambiente in cui si muove. Può il giornalismo

italiano mostrarsi già un poco avviato alla rapidità, alla abbondanza delle informazioni del giornalismo inglese; può già forse rivaleggiare col tedesco per la serietà e competenza nel trattare le questioni che agitano la vita di un paese, e certo superarlo nella indipendenza dei giudizi, nella libertà della forma; ma più che da ogni altro giornalismo, il nostro resta ancora lontano da quello francese.

C'è sopratutto una parte che forma la caratteristica più brillante e viva della stampa quotidiana francese che non è ancora stata possibile in Italia: le *chroniques.*

Qui non abbiamo avuto e non abbiamo che dei tentativi del genere, ma riunendo insieme tutti i saggi pubblicati nei vari giornali italiani in questi ultimi anni, è cioè da quando la forma giornalistica si è venuta un po' svecchiando ed ha voluto riuscire ad una rappresentazione più vasta e più intensa della rinnovata vita moderna, non arriveremo a mettere insieme la decima parte del materiale di osservazione che la sola collezione di un anno di un giornale parigino offrirà al futuro storiografo intorno alle idee, alle tendenze, alle

vaghe, e inconscie aspirazioni, allo stato di animo e di coscienza infine, della gente del nostro tempo.

È Alberto Wolf fu un *chroniquer;* non fu anzi altro che un *chroniquer*. Come autore drammatico non ebbe che un valore mediocre, anche nei lavori scritti in colloborazione con Rochefort; come critico d'arte, il suo *Salon* era riuscito ad essere una autorià temuta più assai che una vera competenza stimata, riconosciuta; come critico drammatico era riuscito a far rimpiangere il Vitu del quale aveva avuto la successione al *Figaro*, e Augusto Vitu, malgrado la coltura e la genialità del gusto era già fuori della moderna evoluzione artistica e restava ancora nelle formole critiche di trent'anni or sono.

Ma come cronista era ammirabile. Nato fuori di Francia, (a Colonia nel 1835) e perciò non nel naturale possesso del linguaggio in cui scriveva pel pubblico: poco *viveur*, fatta eccezione pel giuoco, di cui conobbe tutte le emozioni e le febbri, e gli alti ed i bassi che

gli davano in una sera le illusioni della ricchezza e un' ora dopo l'urgenza di un contratto a strozzo col direttore di un giornale o con un editore per procurarsi cinque o dieci mila lire da pagare nelle ventiquattro ore : quasi casto, perchè il suo fisico era deplorevole, e, attraverso l'amore, poca parte della loro miseria, dei loro inganni, dei loro smarrimenti debbono avergli direttamente narrati i cuori femminili del suo tempo, Alberto Wolf era riuscito ad usare una lingua che aveva tutte le agilità, la grazia e la disinvoltura di quella di un *boulevardier*, a conquistare uno dei più alti posti nel giornalismo parigino, ad essere infine uno dei quattro o cinque chiosatori intelligenti e diligenti, di ogni fantasia, di ogni capriccio, di ogni irrequietudine della folla, pure la più fantastica, capricciosa, irrequieta del mondo; uno dei quattro o cinque dei quali la folla seguiva col più vivo interesse l'opera giornalistica.

Nel giornalismo di questi ultimi anni Alberto Wolf aveva un posto a parte, o, per dir meglio, egli era già un poco in disparte; la cronaca attorno a lui, mentre si era fatta ancora più vivace e snella nella forma, si era

più intensamente materiata di pensiero, ed ora ha la sua ultima e più diretta rappresentazione nella sentimentalità socialista di Madame Séverine, e nella mordacità del nichilismo artistico e critico di Emilio Bergerat.

Ma egli restava nondimeno forte nelle battaglie quotidiane e sapeva tenersi fedele il pubblico: si sentiva in lui sempre il vecchio lottatore che, pure nel periodo olimpico del giornalismo francese ed accanto alla genialità di invenzione di Villemot, alla forza ed abilità polemica di About, alla inesauribile vena sarcastica di Karr, alla violenza d'attacco di Rochefort, alla grazia elegante di Scholl, si era saputo affermare in una personalità originale. Non per nulla al suo errare giovanissimo e solo in Parigi, in cerca di fortuna e senza un soldo, aveva avuto la ventura di imbattersi in Alessandro Dumas, uno dei più felici scopritori di attitudini e addestratori di qualità intellettuali, e di diventarne segretario.

La vecchia guardia se ne va; della grande generazione di giornalisti dalla rivoluzione del

1848, alla seconda incarnazione del *Figaro* di Villemessant, agli anni di fioritura letteraria dell' impero, non resta quasi più nessuno, da Emilio de Girardin a Sainte-Beuve, da Edmondo About a Luigi Veuillot, da Giulio Janin a Nestore Roqueplan, quasi tutti, polemisti, critici e *chroniqueurs* sono morti.

Alberto Wolf è stato uno degli ultimi a scomparire e l' oblio cadrà presto su di lui, poichè è sorte dell' opera giornalistica non lasciare lunga traccia di ricordi nella folla; ma quando si vorrà avere una monografia completa della vita e dello spirito francese in questo lungo tratto di secolo in cui è il tramonto e l' accenno di tante idealità artistiche e sociali, i cercatori intelligenti non potranno non consultare anche la collezione degli articoli di Wolf — quelli almeno già riuniti in volumi e che parlano di Parigi — come si consultano già adesso le *Guêpes* di Alfonso Karr.

È questa notazione del fuggevole momento, colto nella sua schietta fisonomia, che costituisce nel suo complesso importanza di docu-

mento storico ed umano, e che è non solo la ragione di essere, ma la gloria dell' opera giornalistica.

Dalla *Gazzatta Letteraria* — n. 3 — gennaio 1892.

ARMAND DE PONTMARTIN

L vecchio critico della *Gazzetta di Francia* è morto pochi giorni or sono al castello Des Angles, a Villeneuve les Avignon, dove da parecchio tempo passava quasi tutto l' anno. Aveva 79 anni. Da ultimo non poteva più nè leggere nè scrivere: si faceva leggere i libri e dettava gli articoli. È morto veramente sulla breccia: il sabato stesso in cui moriva, la *Gazzetta di Francia* pubblicava un suo articolo, il suo milleottocentocinquantunesimo articolo, dicono i giornali francesi, perchè i suoi *Samedis* nell' antico giornale legittimista risalgono fino al 1868. Ed accadrà anzi, a quanto leggo almeno nel *Figaro*, un fatto curioso, e cioè che per al-

cuni mesi ancora la *Gazzetta di Francia* potrà seguitare a pubblicare i *Samedis* del conte di Pontmartin, poichè egli, lavoratore coscienzioso, ma assiduo, fecondo, era sempre in anticipo di originale.

Ed in questo strascico della presenza del critico al suo posto di combattimento anche dopo la morte, vi sarà forse l' immagine esatta della situazione che il conte di Pontmartin occupava oramai nella critica contemporanea: la sua voce pareva veramente una voce d' oltretomba.

La produziene critica del conte di Pontmartin è vastissima. Cominciata nella *Revue des Deux Mondes* circa nel 1850, chiusasi nel 1890 alla *Gazzetta di Francia,* è durata quarant'anni, e forma sei volumi di *Causeries littéraires,* tre volumi di *Semaines littéraires*, venti volumi di *Samedis* e dieci volumi di *Souvenirs d' un vieux critique*, un totale di quaranta volumi di circa quattrocento pagine l' uno.

Malgrado questo voluminoso e pesante bagaglio di scritti critici, nei quali pure si segue

tutto il movimento degli studi storici, politici, di tutta la letteratura romantica e drammatica di un'epoca che ha tanto prodotto, l'opera del Pontmartin non solo non saprà sopravvivere al suo autore, ma è morta assai prima di lui. Una vera autorità, una vera influenza sull'indirizzo letterario egli non l'ebbe mai. Più colto, di un temperamento più geniale del Barbey d'Aurevilly, del quale non ha mai avuto le pose grottesche; più corretto nella forma, meno brutale ed eccessivo nell'attacco di Luigi Veuillot — per non citare che gli scrittori del suo partito politico — egli non aveva la comprensione vasta e complessa del Sainte-Beuve, che appunto contemporaneamente a lui creava la critica scientifica di cui il Taine doveva dare la formula.

Fatte le prime armi in piena fioritura, e, diciamolo pure, in piena gonfiatura romantica, i discendenti del romanticismo dovevano disorientarlo: i realisti ed i naturalisti dovevano spaventarlo addirittura. Sainte-Beuve stesso non aveva compreso Balzac; Pontmartin doveva arrivare a proclamare la superiorità di Carlo de Bernard sull' autore della *Commedia*

umana; doveva arrivare a rimproverare Jules Janin di aver fatto di Vittor Hugo il pernio della evoluzione del dramma; doveva finire col rinnegare Alfredo di Musset. Non parliamo di quanto pensava e scriveva attorno agli autori moderni; per Emilio Zola perdette perfino quella urbanità di modi, quell' amabilità di forma, a cui egli, gentiluomo di razza, teneva pur tanto. Gli è che il Pontmartin non poteva comprendere l' epoca sua: rinchiusosi in un dogmatismo pauroso e inintelligente, accarezzava vaghi e assurdi sogni di ricostruzione del passato che il movimento degli spiriti rendeva impossibili. Per lui la rivoluzione non esisteva; i suoi gusti, le sue tendenze, l' anima sua erano ancora al secolo di Luigi XV; tutto quanto lo spirito umano era venuto svolgendo e conquistando dopo, era per lui, lanzichenecco del legittimismo e della religione, una degradazione intellettuale e morale.

Malgrado il coraggio, la buona fede, la sincerità con cui proseguì la sua opera critica,

egli non riuscì mai ad aver presa sul pubblico. Forse un giorno solo ne ebbe la speranza, quando, portato sugli scudi dal partito clericale, parve atteggiarsi a rivale del Sainte-Beuve, e credette di contrastargli lo scettro della critica; ma morto lo storico di Port-Royal, anche quella notorietà di riflesso e di contrasto gli mancò. Restò adunque abbandonato, inascoltato, triste della inutilità dell'opera sua; non ritrovando la eleganza e finezza di scrittore che sa il fatto suo e possiede tutte le abilità e le sottigliezze dello stile, che quando poteva occuparsi di qualche autore del periodo classico. L'ironia, che è la nota dominante delle sue critiche quando parla di qualche moderno, non è più indizio della superiorità della mente del critico che domina la miseria dell'autore: è una smorfia grottesca che segna l'interno dispetto di sentirsi sopraffare, di vedere il mondo e la gente andare per la sua via, senza badare a lui.

Egli era infatti quasi del tutto obliato; non era più nè attaccato, nè discusso. L'ultima

volta che il gran pubblico potè leggere il suo nome, e così sapere che egli esisteva ancora, fu nel 1880, quando Emilio Zola scrisse contro di lui uno dei suoi articoli più atroci e forti; così una notorietà di riflesso gli veniva ancora da un avversario.

Del resto Pontmartin era compreso della sua situazione. Uno dei suoi volumi di *Souvenirs* — e credo sia l' ultimo perchè è stampato nel 1889 — che mi è capitato fra le mani giusto in questi giorni, è tutto pieno di melanconia e di amarezza; c' è come la punta di un' ironia dolorosa che non risparmia nemmeno i proprii amici in legittimismo; c' è infine come un senso vago di avere mancata la propria vita.

Basta leggere questo volume per comprendere le predilezioni, le antipatie del critico, le debolezze, i rancori del vecchio solitario e vinto. Ritornano ricordi di vecchie querele con Sainte-Beuve e Gautier; c' è il dolore di vedere che Bourget non è più così casto come aveva sperato; una grande disillusione sulla dubbia purezza di costumi di Chateaubriand, campione del legittimismo; infine molta amarezza per il

nuovo saggio del romanzo a chiave dato da Daudet coll' *Immortel*. E si noti che uno dei primi romanzi a chiave e ad allusioni personali fu appunto il Pontmartin a scriverlo coi *Jeudis de Madame Charbonneux*, un vero *pamphlet*, una feroce caricatura del mondo letterario del 1860.... È una lettura interessantissima quella di questo libro, ma è triste al tempo stesso, come è triste tutto ciò che prova il traviamento di una intelligenza elevata, l' inutilità di un' opera iniziata e proseguita con tanta sincerità di propositi e con tanta buona fede di intenti.

Dalla *Gazzetta Letteraria* — n. 16 — aprile 1890.

« IL DIAVOLO DEL SANTO UFFIZIO »

DEL SENATORE ANTONIO ZANOLINI

ON cura intelligente e di figlio amoroso, il dottor Carlo Zanolini attese negli ultimi anni della sua modesta e operosa esistenza alla ristampa di un libro pubblicato quasi mezzo secolo fa dal proprio padre, il senatore Antonio.

Il libro è il « *Diavolo del Santo Uffizio* » ossia *Bologna dal 1789 al 1800* (1): era stato scritto da Antonio Zanolini a Parigi, a conforto degli ozi forzati dell'esilio, a richiamo della patria desiderata e lontana, e fu pubblicato a Capolago nel 1847.

(1) Bologna, Tip. Cenerelli, 1837-89.

Il libro, vivo tuttavia nella memoria di molti della generazione che sta scomparendo e pei quali i tempi presi a descrivere ancora rivivono nei personali ricordi dei superstiti, alla generazione attuale arriva forse come cosa nuova, perchè la prima edizione era quasi del tutto introvabile, e altro genere di sensazioni e di godimento artistico va essa chiedendo ora alla lettura.

Pure, a malgrado questo mutamento nel gusto del pubblico, a malgrado che l'ora volga poco benigna al romanzo storico e di avventure, e il *Diavolo del Santo Uffizio* sia l'una e l'altra cosa insieme, credo, a questa seconda edizione dell'opera del patriotta bolognese, riserbata una propizia ed onorata sorte; credo che il libro abbia in sè ancora cause di molte attrattive.

Ne avrà in ispecie molte per noi bolognesi, perchè è un drammatico periodo di storia, o meglio di vita cittadina quello che rivive nelle mille e più pagine del libro del senatore Zanolini, e tutto quanto riguarda la città nostra non ci lascia mai indifferenti.

Le prime, le giovanili letture di ogni bolo-

gnese sono quasi sempre state fatte sui pochi romanzi storici di argomento municipale. E chi di noi non ha fatto grazia alla mancanza d'arte sempre, del buon senso e della grammatica qualche volta, nei romanzi di Luigi Gualtieri, di Ulisse Sartorio, di Cesare Monari, solo perchè l'azione romanzesca aveva a cornice le linee famigliari della edilizia cittadina e perchè la pietosa storia d'amore, la cupa tragedia di sangue narrataci si riannodavano a nomi di famiglie e di luoghi noti? Non c'è persona anche solo mediocremente colta, che non abbia letto le cronache giudiziarie del Mazzoni-Toselli, le narrazioni di Carlo Rusconi, le effemeridi del Muzzi; in questi ultimi tempi, tutti hanno letto le acute ricerche del Gozzadini, e i dotti ed eleganti studi di Ernesto Masi.

Tra i romanzi che traggono il loro materiale da casi e vicende di vita cittadina, quello la cui lettura è di più vivo interesse, perchè comprende più ampio materiale di notizie, di costumi e di usanze, perchè la fisonomia di un momento della vita cittadina rende meglio e più nettamente, in una maggiore varietà di aspetti, parmi sia appunto questo del Zanolini.

È la vita bolognese di cento anni or sono che ci passa davanti in quadri vivi, che ci riappare, còlta in ogni suo atteggiamento, per opera di uno scrittore che di uomini e tempi aveva una larga conoscenza e il senso. Istituzioni religiose e civili; tradizioni e costumi, saldezza di vecchi pregiudizi o di antica fede, e turbamenti inconsci di preparazioni dell'avvenire; avanzi di tirannide e primi aliti di libertà, uomini di toga, d'armi e di chiesa, signorottì e *achilli*.... ogni cosa ed ogni essere rivela o in piena luce o di scorcio e di profilo una sua caratteristica; è armonica parte di un intero completo organismo.

L'ampia tela d'intreccio del lavoro è intesa unicamente a mettere in movimento tutto questo materiale comico e drammatico ed è una serie di tanti momenti voluti perchè abbiano modo di mostrarsi la vita della nobiltà che reggeva quel simulacro di libero reggimento con tutto il suo rituale fastoso e grottesco, quella della borghesia in cui andava penetrando lo spirito della rivoluzione francese; perchè abbiano modo di venire in luce gli appetiti di quella plebe animosa e corrotta, perchè si

rivelino le più curiose caratteristiche della vita pubblica di allora, che andavano dal *digiuno del fulmine* al *sequestro* del *Quaranta* nominato governatore; dalle lotte sanguinose fra i birri e i *ritirati,* sui confini dei luoghi immuni, alle famose feste della *Porchetta.*

Giudicandolo anche per quel che può essere l'intreccio in un romanzo di avventure, e per quello che questa forma poteva dare mezzo secolo fa, esso può apparire talvolta un po' ingenuo nel procedimento, un poco farraginoso e complicato; mai però viene meno all'autore una grande abilità nel mantenere vivo l'interesse e nell'annodar e sbrogliare le file della vasta tela. Egualmente, come la fantasia non prende mai la mano al buon senso, mai i mezzi di soluzione sono del tutto inverosimili, poichè in tutto il lungo lavoro è sempre, assiduamente quel senso di onesta misura pel quale si distingue l'eletto gusto letterario, la bontà degli studi di tutto quel gruppo di scrittori che fiorì nel periodo in cui Antonio Zanolini svolse la sua attività intellettuale. Nessuno dei loro lavori — parlo di quelli dei tre o quattro scrittori bolognesi, ora

tutti morti — assume l'importanza di opera d'arte che sia un sintomo, abbia un significato nel momento letterario; ma ognuna anche delle più tenue fra le loro opere, rivela un profondo e sacro rispetto per la nobiltà dell'arte, e una bella probità letteraria che rialza di un tratto tutto il valore della loro produzione.

Il romanzo di Antonio Zanolini meriterebbe ad ogni modo di essere letto per la sua parte di interesse storico; ma la ristampa fattane dal dottor Carlo Zanolini, oltre ad essere un affettuoso omaggio di figlio alla memoria paterna, è stata cosa altamente lodevole perchè dà nuova pubblicità ad un libro che letterariamente è opera di una mente eletta, di una onesta coscienza di scrittore.

Da *Lettere e Arti* — N. 29 — anno 1890.

IL CONTE CARLO RUSCONI

OLO una volta l'ho veduto, circa dieci anni or sono e ricorderò sempre l'impressione curiosa di quella sua figura alta, sottile, dalle gambe lunghe e magre perdute in un paio di calzoni chiari, dalla testa incassata nel petto, dai mustacchi grigi che gli coprivano mezzo il viso, sul quale splendevano due magnifici occhi.... la sola cosa che in lui fosse veramente bella. Del resto nonostante la fedeltà alla vecchia moda del cravattone nero girato più volte intorno al collo, nulla in lui di impacciato e di goffo; l'eleganza un poco ricercata che ancora vediamo in qualche vecchio gentiluomo della passata generazione, ma una grande ed innata

aria di distinzione da gran signore, una correttezza squisita di modi.

Egli era a Bologna di passaggio per recarsi a Parigi quale delegato del governo italiano nel Congresso per la convenzione monetaria. Poichè quel gentiluomo bolognese, storico della Repubblica Romana, che quella grande pagina eroica aveva non solo scritto ma illustrato di persona; e che di poi in Inghilterra aveva esercitata la sua prosa attorno alle sottili e soavi figure di Ofelia e di Ariele; quel letterato, la cui opera originale, specialmente nei romanzi storici, appariva una figliazione dell'arte di Walter Scott con un vano tentativo di salire alle forme più agili del romanzo di Dumas, e pur tutto penetrato di fantasia e di romanticismo; quel letterato aveva una tempra siffatta che poteva raccogliere le aridezze e la severità delle discipline economiche e le pratiche di contenzioso del Consiglio di Stato nel quale era da oltre venti anni. E al suo governo scriveva dei rapporti su tutto questo,... dei rapporti che avevano il vantaggio sugli altri di quel sapore di italianità pel quale non va sempre ammirato il

carteggio burocratico e l'epistolario ministeriale; dei rapporti che avevano quella preoccupazione della forma letteraria e del gusto classico, che resta un po' sempre il fondo di quella generazione di nobili famiglie italiane della prima parte del secolo nostro.

Poichè egli nacque in quell'epoca in cui si studiava seriamente, in cui le vecchie famiglie del patriziato e della borghesia pizzicavano un po' tutte di letteratura, e molte dame bolognesi sacrificavano mitemente, alla presenza e colla complicità di pochi amici fidati, alle muse, e dai loro salotti alle Accademie era tutta una tenue e sottile trama intellettuale, che serviva a mantenere in onore la bontà degli studi, il garbo e la piacevolezza della forma, e la tradizione del buon gusto.

Strana epoca letteraria quella in cui il conte Carlo Rusconi nato nel 1819, svolse la sua giovinezza fino al 1848, in cui, uomo, il corso degli avvenimenti lo trovò già ascritto alla *Giovine Italia*, cospiratore e amico del

Mazzini, e il 1849 ministro degli esteri della Repubblica Romana e per essa pellegrinante a Parigi ed a Londra a chiedere che in nome del diritto fosse scongiurato l'intervento delle armi francesi per la restaurazione del governo pontificio! Strana epoca di una generazione di così generose illusioni che quanto al non intervento aveva dimenticato il 1831 e faceva dire al conte Rusconi all'assemblea della Costituente Romana questa frase ingenuamente sublime. « Tutta l'Europa è in pace con noi e la Repubblica Argentina ci ha riconosciuti! »....
Strana epoca in cui la guerra era feroce per le minuzie grammaticali e nonpertanto così intellettualmente sana e rinvigoritrice la ginnastica polemica intorno alla purità delle parole, alla loro italianità che doveva preludere a ben altre lotte, più tardi, per l'italianità del pensiero.

Il riannodarsi alla tradizione classica del trecento era meglio anche che un esercizio di stile ed una prova di buon gusto; era il rinfrescamento ad una fonte nella quale la vita italiana era corsa fluidamente sana, ricca e libera. La continuazione della scuola bolognese

nella quale si accentrava per così dire questo ricreamento delle buone lettere doveva arrivare, pel risollevamento delle coscienze e pel conforto degli spiriti, a qualche cosa di più praticamente utile che una felice traduzione di un classico o di un poeta straniero, che una canzone originale, o qualche dialogo filosofico; doveva riuscire a formare degli uomini forti per l'imminenza della lotta; doveva, dalla contemplazione e dallo studio amoroso del passato, prepararli a quelle grandi e alte idealità, per le quali solo di un grande sogno si cerca la realizzazione, e i grandi pericoli trovano impavidi sfidatori. Giosue Carducci con una di quelle profonde intuizioni della realtà storica, che solo ai veri poeti è dato di cogliere, nel sonetto a Giuseppe Mazzini fa pensare al cospiratore genovese:

Tu solo, ei pensa, o ideal sei vero!

E tutta l'Italia di quegli anni è effettivamente in questo verso. È effettivamente in questo verso tutto l'idealismo teorico di quella giovane nobiltà, di quella ricca borghesia rivolu-

zionaria che preparò e diresse i moti del '31 e del '48, idealismo teorico che non le impedì però di morire quando l'ora suonò e i fati si volsero ingrati e tragici.

Ma non è precisamente di Carlo Rusconi patriota, cospiratore e uomo politico che dovrei parlarvi oggi; sarebbe dello scrittore. Se non che come scrittore non riesco a staccare nettamente la sua fisonomia dal fondo dell'epoca in cui si affollano tante figure di uomini che come lui fecero andare di concerto i pubblici negozi e gli scritti letterari, pei quali anzi gli scritti letterari non furono che un riposo, una sosta nella faticosa impresa della vita pubblica.

Strana epoca letteraria, ripeto, questa di gentiluomini che si occupavano a tradurre Orazio ed a congiurare, che alternavano le illustrazioni ad una anacreontica con un convegno di sètta rivoluzionaria, e che quando si diedero alla creazione originale, anche più

tardi, non riuscirono a comprendere l'atteggiamento che avevano preso le menti attorno a loro, i novi elementi di cui queste si erano venute nutrendo, e le nuove forme che altrove erano già venute a maturità di manifestazione e che il pubblico domandava.

Nel patrimonio letterario di Carlo Rusconi è da distinguersi la parte in cui è lo storico, e l'uomo colto, di buoni studi che scrive. La sua *Storia della Repubblica Romana* resta un lavoro pregievole, sobrio, retto nei giudizi; della sua *Storia della emigrazione italiana* si lamenta l'interruzione; la sua traduzione di Shakespeare è una specie di combattimento corpo a corpo con delle difficoltà fierissime, spesso vinte; ma il solo tentativo di un'opera simile, anche se non ci fosse di frequente il vanto della ottenuta vittoria, basterebbe a rendere benemerito un scrittore. Finalmente due volumi di *Aneddoti Storici* e di *Rimembranze* pubblicati dal Sommaruga, che si possono mettere in questa parte della sua produzione, sono interessantissimi come materiale storico.

Ma nel resto, nella parte originale (fatta

anche astrazione di alcune commedie, come le *Fisime di un governatore, Un olacausto alla colpa, L' uomo d' affari*, che ebbero al loro tempo buona fortuna) è curioso il notare l' innesto della tradizione classica e di scuola colle influenze delle forme nel rinnovamento nel romanzo storico inglese e francese. Ma tanto nella *Incoronazione di Carlo V a Bologna,* quanto nell' *Un dramma a Venezia,* uno dei suoi ultimi romanzi ristampato da poco, questo innesto non è riuscito ad alcuna genialità di produzione, e tutto vi è fuori della vita, l' ambiente storico è reso solo nei soliti effetti e nei soliti mezzi di maniera, tutto vi è freddo ed accademico.

Con Carlo Rusconi non è dunque sparita una vera e forte personalità di scrittore; piuttosto è sceso nel sepolcro uno degli ultimi rappresentanti di quelle cospicue famiglie che intesero il movimento liberale delle menti, e vi portarono la fede dell' anima integra, la nobiltà degli intenti. E la lotta aspra della vita pubblica confortarono dello studio amoroso delle lettere poichè sentirono che anche

in questo continuavano un' alta tradizione intellettuale.

Da *Lettere e Arti* — N. 19 — anno 1889.

NOTE

(1) L' opera di Enrico Ibsen.

L' articolo sull' Ibsen venno scritto nel 1892: epperò fu — almeno fra quelli che tentaronò un esame un po' largo sulla portata e sul significato dell' opera ibseniana — uno dei primi ad essere pubblicato. Fu anche perciò uno dei più incompleti, in quanto pochi ancora erano i drammi dell' Ibsen arrivati sino alle nostre seene.

Questa documentazione dell' opera dell' Ibsen si è fatta solo più tardi; ora invero, rispetto al teatro, essa è completa, e ci è davanti in ogni sua parte, e cioè vecchi lavori cui la nuova fama conquistata dall' autore presso i nostri pubblici aveva fatto ricercare ai traduttori, e nuovi lavori che l' autore è venuto aggiungendo al suo teatro.

Disgraziatamente il voto e l'augurio con cui chiedevo lo studio sull'opera dello scrittore norvegiano non si sono realizzati. La concezione ibseniana ha sempre più continuato ad esplicarsi attraverso il pensiero del filosofo e del moralista che soverchia, fa passare in seconda linea l'artista; l'opera si è più crudamente ed implacabilmente affermata polemica, di discussione, di propaganda e di combattimento più che serena e superiore concezione d'arte.

L'autore è andato sempre più rendendosi astruso, oscuro, inaccessibile. Uno degli ultimi e più tipici lavori del teatro ibseniano è il *Gian Gabriele Borkmann*. Che significa? Quale caso della vita, quale problema della coscienza, quale tormento di pensiero, o quale dramma dell'animo rappresentano e dicono quei personaggi?

Il caso della vita può sembrare molto semplice. Un ambizioso è rovinato; dagli splendori di un'alta posizione sociale precipita nel disonore; la sua famiglia è rovinata con lui; ma egli nella superbia del suo sogno di gloria

e di grandezza, non si dà per vinto; egli non crede di avere infranto le comuni leggi morali; del resto per lui e per gli uomini della sua tempra privilegiata, non reggono le leggi comuni; egli è ancora ritto, superbo, aspettante. Ma ahimè! che la piccola gente che lo circonda lo lascia solo; la vita per lui non rincomincia, nè meno dal basso, da cui egli pur si adatterebbe a riprenderla.

Questo il caso, ripeto, nella sua forma più materiale e semplice; tutto il resto dell' azione, dei personaggi è un accessorio: la fatale disillusione dei grandi rapimenti ideali: la moglie cuor arido e vuoto, assorta in un borghese e prosaico bisogno di dimenticare e far dimenticare il passato; il figlio, che non ha temperamento di missionario, riparatore delle colpe del padre, e che disputato da due amori, entrambi egoistici, quello della madre e quello della zia...., preferisce l' egoismo proprio, e se ne va a godere la vita, in compagnia di una bella donnina previdente tanto da tenergli pronto.... un succedaneo per il giorno in cui egli si stancherà di lei....

In tutto questo ambiente che vive e si

agita intorno a Gian Gabriele Borkmann, ma in cui Gian Gabriele Borkmann non vive, un vecchio ricordo d'amore, una vecchia idealità sentimentale, rappresentata da Elsa Reutkeins, per la quale la frenetica corsa di Borkmann alla conquista della grandezza ha avuto nel passato un breve momento di fermata e che ancora dopo tanti anni è la sola capace di strapparlo per un istante dal superbo vaneggiamento dandogli come un ombra di rimorso o almeno di dubbio sulla legittimità di quanto egli ha fatto.

Ridotto così il dramma, rassomiglierebbe a molti altri, ed avrebbe già altri parecchi nomi nel repertorio moderno.

Ma l'autore mira oltre e più alto; per quel dramma semplice quei personaggi sono troppo complicati: per lo svolgimento di esso mancano proprii e veri elementi teatrali, i quali si svolgano sotto gli occhi del pubblico. Nel modo stesso che parte del dramma è già nell'antefatto e si è svolta perciò non davanti al pubblico ma nel pensiero dell'autore, di gran parte dei momenti scenici l'autore continua a darci l'elaborazione finale e non i

passaggi. Il che non toglie al tempo stesso al pubblico l'impressione di un movimento lento, faticoso che ne mette a dura prova la pazienza.

E poichè al pubblico non è dato di penetrare nell'animo di quei personaggi, di nessun dei quali sente la realtà, così essi gli fanno lo strano effetto di gente pazza, farneticante nel vuoto.

Frammenti di idee profonde passano quà e là nel dialogo; bagliori improvvisi di luce in una rapida visione alle volte sembra vi debbano lasciar afferrare il pensiero dell'autore.... ma torna subito il grigio, plumbeo, implacabile....

Tutto ciò deve esser di un squisito godimento artistico a leggersi; mi sentivo dire attorno; ma ciò è la più grande e completa condanna di quell'opera di logica, di equilibrio, di chiarezza che deve essere un'opera d'arte drammatica.

Un dramma che ci guadagna ad essere letto più che rappresentato sarà tutto quello che si vuole, ma non un dramma.

(2) Il teatro completo di Enrico Becque.

L'autore della *Parigina* e dei *Carvi* è rimasto fermo molti anni al trionfo di questi due lavori; trionfo assai maggiore per la prima che per la seconda delle due commedie; e per entrambe, ad ogni modo assai maggiore in Italia per la genialità di esecuzione della Signora Carloni-Talli e per quella intelligentissima del Paladini, che in Francia, dove il successo non fu mai completo e assoluto, nemmeno alla *rèprise* della *Parigina* data circa sette o otto anni or sono.

Dopo il successo del Becque in Italia si parlò subito di un altra sua commedia *Les Polichinelles*, a quanto si disse una specie di satira del mondo politico e finanziario, alla quale certo non sarebbe mancata la materia prima. Ma la commedia non fu mai finita. Leggo in un recente articolo di G. Galtier (*Le Temps* 26 gennaio 1904) che il manoscritto di cinque atti sui sei di cui la commedia doveva essere formata, è ora in pos-

sesso del tutore dei figli di Becque, e che si sta pensando di affidarlo a un autore drammatico, ammiratore di Becque — ora lo sono un poco tutti ed è naturale e bene anzi che lo siano perchè tutti più o meno derivano da lui — perchè la commedia sia finita ed apprestata per la scena.

Ma esiste però un altro lavoro del Becque: *Le départ*, un atto ehe non credo sia stato rappresentato nemmeno in Francia. La commedia fu pubblicata nel 2° fascicolo del maggio 1893 della *Revue de Paris* e mi sembra interessante, di darne un cenno, almeno come impressione di lettura, e come completamento dello studio già pubblicato intorno al suo autore.

L'ambiente in cui la breve azione si svolge è quello di un grande laboratorio da sarta alla moda: epperò tutta la scena è occupata da delle ragazze di magazzino, quelle *madamin* che il teatro milanese ha già mostrato sul palcoscenico, ragazze di tutte le età, talune nel risveglio, altre nel rigoglio della giovinezza, alcune nella maturità declinante e pure

ancora non rinunzianti a fare la festa. Poichè lo studio di ambiente è in questo senso, ed è spinto crudamente, brutalmente. In pochi tratti, in rapide visioni di scorcio, di una grande evidenza di rappresentazione, tutte quelle creature sorgono davanti al pubblico nella loro profonda incoscienza morale, accettando la loro vita di amore libero placidamente, rassegnatamente come la cosa più naturale del mondo. Tutte queste ragazze hanno un amante che le aspetta all' uscita del magazzino, amante col quale hanno un appuntamento per una partita di piacere, e che come forse non fu il primo, non sarà nemmeno nè il solo, nè l' ultimo; tutta una preparazione a lanciarsi nella vita galante. Così una ragazza, che pure appare la più onesta di tutte, ha già un bambino; un' altra fanciulla di appena diciassette anni parla tranquillamente del suo vecchio protettore, il quale l' ha collocata nel laboratorio del suo vecchio amico *Letourneur*, unicamente per sorvegliarla meglio.

Da questo ambiente, non rallegrato da nessuna genialità di sentimento, epperò più

ripugnante del solito ambiente delle sartine della tradizione, si stacca una sola figura, quella di *Bianca*, un po' diversa, un po' complicata di sentimenti; in quell'affogamento generale di ogni senso di onestà e di virtù, *Bianca* è la sola che resista e lotti ancora....

È però arrivato il momento dirò così psicologico. È irrequieta, tormentata, e le dà un gran turbamento il sole primaverile....; lo dice ad una amica a cui il suo contegno ispira qualche apprensione, e confessa pure che essa seguita ad essere in corrispondenza col barone di Saint-Etienne....; ha quaranta, ha cinquant'anni, questo barone? non lo sa; certo intanto che è un uomo di spirito che le scrive delle belle lettere allegre su degli argomenti seri; essa però è ancora incerta, esitante, una speranza la trattiene ancora dal cedere alla visione di quella vita ricca, felice, spensierata.

Questa speranza è tale anzi che *Bianca* resiste alla proposta fattale da una ex compagna di magazzino, la quale ha già fatto il salto, parecchi salti anzi, per modo che *Augusto*, il fattorino del magazzino, nella sua brutale sincerità di uomo del popolo, la chiama: « Madame,

la femme à tout le monde »; questa speranza è tale, ripeto, che alla proposta di una intervista galante con un giovane e ricco signore essa resiste. Ciò non le accomoda, e rifiuta, ma senza indignarsi, come della proposta la più semplice del mondo....

La vecchia amica se ne va balbettando: « Il y a quelque chose bien sûr, qui la retient dans cette maison. Est-ce la' père, est-ce le fils? Peut-être les deux! »

È il figlio solo, a dire il vero; il figlio, il piccolo *Andrea* che l'ama, che vorrebbe ben fare a meno di sposarla, ma non osa; è troppo timido e ingenuo, e chiederà perciò l'assenso della famiglia. *Bianca* l'ama? essa stessa non si rende conto dei suoi sentimenti; forse l'amerà in seguito, poichè egli è giovane, gentile, e la trarrà dalla sua vita oscura e di miseria.

A mezzo del loro colloquio arrivano i genitori di *Andrea;* la madre, una buona donna, sarebbe lieta del matrimonio. Ma così certo non la pensa il marito *Letourneur.* Il personaggio non ha che una scena sola in tutta

la commedia, ma è il più vivo, il meglio reso nell' integrità del suo carattere di vecchio birbante, navigato a tutte le avventure e a tutte le sorprese della vita. Egli ha già in primo luogo il massimo disprezzo per suo figlio, un imbecille buono da niente che non ha saputo ribellarglisi mai, nè fare il suo interesse.... Avesse pure quel fanciullone fatta la guerra a lui, suo padre, egli lo avrebbe ammirato, poichè egli la vita la comprende come una vera battaglia in cui il più forte ha sempre ragione. E pensando alla vita inutile della sua prole, esce in queste riflessioni: « Il pouvait entrer au conseil municipal.... pour le coté droit.... On me l'a offert à moi, mais c'etait pour le coté gauche. J'ai refusé. J'ai refusé; ce ne sont pas mes principes, qui m'ont retenu, c'est l'intérêt tout simplement. Une clientèle cléricale et des électeurs socialistes; ça ne pouvait pas marcher ensemble. »

Il vecchio, che sul personale del suo stabilimento esercita il diritto di alta e bassa giustizia, offre a *Bianca* di diventare la sua amante, offerta respinta con indignazione. Ad essa dunque ancora l'oscurità, e la miseria

ancora più nera e squallida, perchè naturalmente dovrà uscire da quella casa e perdere il pane.... Ma non ancora è finita la sua dolorosa storia di donna giovane e bella che vuole restare onesta; *Augusto*, il fattorino della casa, povero diavolo grossolano e volgare, le offre di sposarla.... Questo dunque quanto di meglio e di più onesto le dà la vita! la prospettiva di una vita oscura, di fatiche, di miseria e di figliuoli! No, piuttosto il disonore, ed essa diventerà l'amante del barone di Saint Etienne.

Così si chiude questo breve dramma grigio e triste, di una nota sconsolante; continua, insistente.

Giudicare dell'effetto che farà alla rappresentazione non è facile; certo come in altri lavori del Becque poche volte in poche scene fu presentato così doloroso quadro pessimista della vita, e in una forma così violenta, e di tono così crudo e aspro. Può darsi che il pubblico come altre volte ha fatto, urtato troppo brutalmente protesti non meno brutalmente.

Il caso però osservato dall' autore ha un valore di rappresentazione artistica e di significato morale che va oltre l' ambiente delle ragazze del popolo a cui è circoscritto, e guadagna lentamente, nè da oggi soltanto, altre classi di confine; la piccola borghesia ed anche la borghesia media. Contatti più frequenti colla gente ricca e che si diverte; visioni rapide e vive di vita più elegante, di lusso e intellettuale che danno questi contatti e le letture completano; l' abbandono ognora maggiore della esistenza modesta e oscura che la realtà dei mezzi consentirebbe; lo sforzo continuo di apparire...; tutto concorre e contribuisce ad un grande turbamento di coscienza e ad un generale spostamento di abitudini, ad un accensione di desideri, di appetiti che la realtà della vita non appaga mai.

E quando questa si presenta nei suoi ristretti confini di oscurità e di modestia, quando alla fanciulla si presenta l' occasione di un matrimonio che per sola prospettiva le offre la ripetizione esatta della triste vita di sua madre, vita di miseria, di penosi doveri, essa si ribella, pensando che se è quello solo che

le offre l'onestà, per essa non vale la pena di rinunciare ai godimenti di ben altra vita.

Ed è così che la dolorosa falange della galanteria fa sempre nuove reclute.

(3) Alphonse Karr.

Oltre l'Alfonso Karr giornalista e romanziere, c'è anche il Karr commediografo. È un lato dell'ingegno del grande giornalista molto modesto e oscuro, probabilmente ignoto ai più; epperò mi pare possa soddisfare alla curiosità dei lettori il farne un breve cenno.

Di teatro Alfonso Karr ha spesso occasione di parlare nelle *Guêpes,* ma generalmente si limita a semplici notizie ed a qualche aneddoto; le piccole indiscrezioni, il lieve pettegolezzo di retroscena, alimentano questa parte di quella strana pubblicazione, in cui è profuso tanto tesoro di spirito, di buon senso, di osservazione, e dalla cui rinnovazione completa nelle forme dell'attacco e della difesa doveva tanto valersi il giornalismo moderno.

Ma, ripeto, Karr che pure ha cominciato a pubblicare *Les Guêpes* (1839) a battaglia inoltrata se non a vittoria completa del romanticismo, che pure è figlio del grande movimento letterario del 1830, il quale del teatro appunto fece la sua più gloriosa conquista, dà poche osservazioni proprie, e resta un cronista se non del tutto indifferente almeno serenamente imparziale.

Una sola volta entrò nel vivo di una quistione sostenendo che il diritto di proprietà dell' autore di un romanzo si estende anche alla riduzione di questo romanzo a lavoro teatrale, diritto che, adesso non saprei più ricordare in quale occasione, era stato messo in dubbio, accampando la solita teoria che un romanziere, se è veramente tale, non può riuscire autore drammatico, e che il soggetto di un romanzo diventa come di dominio pubblico, e può essere sfruttato da chiunque lo sappia gettare in un' altra forma artistica.

Poi, più tardi, improvvisamente, nel romanzo « *La Pénélope Normande*, » a mezzo del libro scritto in forma epistolare, con un' ori-

ginalità di un buon gusto assai discùtibile Alfonso Karr interrompe il corso della narrazione, per scrivere una lettera al lettore in cui espone certe sue idee sul romanzo e sul teatro, o, meglio su quel tanto di verità che il pubblico è disposto a leggere in un libro o ad ascòltare da una platea.

E questa lettera contiene delle rivelazioni curiose ed inaspettate certo per parte di un osservatore quale Alfonso Karr.

Dice anzi tutto:

— Il y a, au théâtre et dans les livres, des conventions étranges qui restréignent singulièrement le nombre des combinaisons dramatiques et littéraires, qui diminuent dans une proportion inquietante la sèrie des choses vraies qu 'il est defendu à l' écrivain de réproduire.

Ainsi au théâtre - prenez celui des théâtres où règne la plus grande liberté - l' auteur offrira sans scrupules à vos yeux des créatures à peu près nues, et à vos oreilles des equivoques de mauvais goût; - mais il n' osera pas avouer que ce n'est pas pour le bon motif que l' on courtise ces créatures deshabillées, et le public s' effaroucherait si fort si elles

n' étaient à la fin pudibondement et correctement épousées. —

Più oltre prosegue:

— Mais il est une autre situation plus qu' assez commune dans le monde vivant et qui n' est pas admise dans le monde des livres. Regardez autour de vous, il n' est personne qui n' ait dans le cercle de ses connaissances, une femme qui trompant son mari pour un amant trompe celui-ci à son tour pour un autre amant c' est à dire, pratique l' adultére à fleurs doubles — *flor epleno* — comme disent las horticulteurs.

. . . . C' est à dire que *Phèdre* en prose et sous un autre nom que celui de tragédie execiterait l' indignation du public. —

A parte anche la citazione del caso di *Fedra,* in cui è facile il notare che si tratta veramente d' incesto e non di un semplice adulterio; non vi sembra strano in un contemporaneo della fioritura del teatro romantico di Victor Hugo, e di Dumas specialmente, l' osservazione che l' adulterio non è tollerato nel dramma o nella commedia? In che mondo viveva dunque questo osservatore, non per-

tanto in tutte le altre cose così preciso ed esatto, del suo tempo?

Era già nella intenzione di Karr quando scriveva questa lettera di ridurre la *Pénélope Normande* a lavoro teatrale, o cedette egli invece al consiglio imprudente di Siraudin e di Lambert-Thiboust, che furono ritenuti i suoi collaboratori ed a cui la novità dell' argomento pareva promessa di successo? Inutile il risolvere la questione; il fatto è che il 13 gennaio 1860 il dramma di quella situazione, « assez commune dans le vie » comparve al *Vaudeville* col solo nome di Karr.

Era quello il primo tentativo del celebre giornalista e l' uomo che del suo tempo aveva colto la commedia quotidiana, scrivendo pel teatro, vi portò la più truce, la piú cupa delle tragedie.

Ecco in breve l' argomento di questo dramma in cinque atti. Ercole d' Apreville, un vecchio capitano di lungo corso, è obbligato ad imbarcarsi, spinto anche dalla moglie, la bella Eloisa Noémé che desidera di essere ricca per potersi meglio godere la vita. Il capitano, par-

tendo lascia sua moglie affidata alle cure vigilanti dell'amico Ferouillat, uomo grossolano, volgare di cui però subito la signora si fa un amante, tanto per cominciare. Questa relazione dura sinchè compare il giovane e seducente Renato di Soubiéres, a cui essa comincia a fare gli occhi languidi. Renato capisce subito di che si tratta e diviene il di lei amante.

Provvisoriamente la parte di marito è rappresentata da Ferouillat. E la cosa va avanti così, sino al giorno in cui arriva il marito autentico. Ercole di Apreville scopre il tradimento della moglie e dell'amico Ferouillat. Tace e prepara la sua vendetta; eccita i due rivali uno contro l'altro; uno di essi è ucciso in duello; egli stesso uccide il superstite; poi ripiglia per sempre il mare lasciando sua moglie fra due cadaveri.

Queste cose non avvengono certo molto comunemente nella vita come Karr asserisce, ma infine possono avvenire, e la situazione teatralmente era nuova. Ma forse mai tragedia più nera e tetra fu scritta in istile più scialbo e scolorito; le situazioni vogliono essere terribili, ma come sono rese non riescono che grottesche.

Inoltre il dramma è fuori di data; scritto nel 1830, forse, in mezzo a quella esplosione di lugubri fantasie, avrebbe potuto trovare il suo posto; ma nel 1860 quando su quell'impeto tumultuoso di passione era passata la piccola commedia borghese di Eugenio Scribe e cominciava già a trionfare la commedia di Augier e di Dumas, quella grigia e sanguinosa storia doveva fare l'effetto di uno spauracchio da ragazzi.

Nè più fortunato fu il secondo tentativo di Karr, sette anni dopo, nell'aprile del 1867 con *Le rose gialle*, un atto in versi, che il Karr aveva preso da una sua novella.

La novella è graziosa. Si tratta di due vecchi che si amarono quando furono giovani, che si ritrovano nei loro ultimi anni; lui, un vecchio ufficiale di marina, lei vedova. Si ritrovano, vivono nella stessa casa, e fanno ogni sera quietamente, placidamente la loro partita a domino.

Mai, per molto tempo, una parola del passato; il ricordo però è ancora in fondo al loro cuore, e una sera vengono a turbarli le

memorie dolcissime e tristi della loro vita sciupata e mancata.

— Ma perché non avete parlato? essa grida in un momento in cui lo spasimo del ricordo è più acuto.

— Ma io ho parlato! risponde il vecchio marinaio; prima di imbarcarmi ho scritto, e misi la lettera in un mazzo di rose...

La vecchia signora pallida, fremente va ad un cofano e ne trae un mazzo di rose, le cui foglie che cadono al contatto delle mani tremanti, per così lungo tempo hanno invece conservato gelosamente una lettera d'amore che poteva essere la felicità della loro vita.

Il momento è di una vera e reale intensità drammatica; tutta la scena poteva essere un piccolo capolavoro di emozione e di sentimento. E la novella è difatti una delle cose migliori di Karr, ed anche adesso non sembrerebbe troppo invecchiata. Ma la commedia è sovracarica di incidenti inutili, è complicata dalla presenza di altri due personaggi, che non hanno addirittura ragione di essere.

Così anche questo lavoro ebbe mediocre fortuna.

Assieme ad un altro breve atto *L' auberge de la vie*, recitato a Nizza in un teatro di società e che deve essere del tutto insignificante, poichè non fu più tentato altrove, e non mi è riuscito nemmeno di trovarlo stampate, *La pénélope normande* e *Les roses jaunes* formano tutta l' opera teatrale di Karr. Ben poco, l' ho già notato, come quantità, anche meno importante come valore, ma questi particolari non mi son sembrati del tutto senza qualche interesse.

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI

D

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S